BnF Gallica

Études céramiques : recherche des principes du beau dans l'architecture, l'art céramique et la forme en général, théorie [...]

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

{BnF Gallica

Ziegler, Jules (1804-1856). Études céramiques : recherche des principes du beau dans l'architecture, l'art céramique et la forme en général, théorie de la coloration des reliefs, par J. Ziegler. 1850.

1/ Les contenus accessibles sur le site Gallica sont pour la plupart des reproductions numériques d'oeuvres tombées dans le domaine public provenant des collections de la BnF. Leur réutilisation s'inscrit dans le cadre de la loi n°78-753 du 17 juillet 1978 :
- La réutilisation non commerciale de ces contenus est libre et gratuite dans le respect de la législation en vigueur et notamment du maintien de la mention de source.
- La réutilisation commerciale de ces contenus est payante et fait l'objet d'une licence. Est entendue par réutilisation commerciale la revente de contenus sous forme de produits élaborés ou de fourniture de service.

CLIQUER ICI POUR ACCÉDER AUX TARIFS ET À LA LICENCE

2/ Les contenus de Gallica sont la propriété de la BnF au sens de l'article L.2112-1 du code général de la propriété des personnes publiques.

3/ Quelques contenus sont soumis à un régime de réutilisation particulier. Il s'agit :

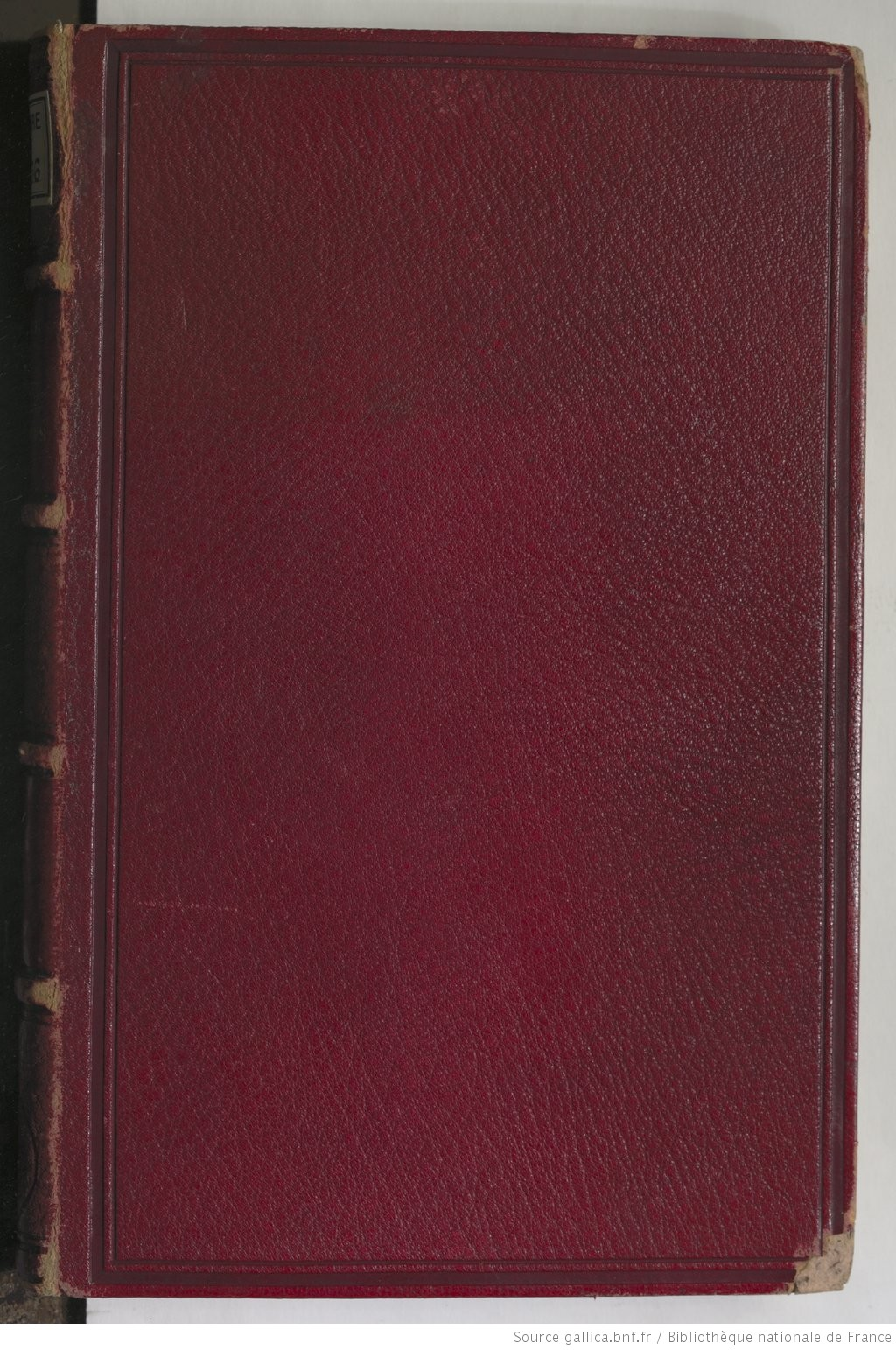
- des reproductions de documents protégés par un droit d'auteur appartenant à un tiers. Ces documents ne peuvent être réutilisés, sauf dans le cadre de la copie privée, sans l'autorisation préalable du titulaire des droits.
- des reproductions de documents conservés dans les bibliothèques ou autres institutions partenaires. Ceux-ci sont signalés par la mention Source gallica.BnF.fr / Bibliothèque municipale de ... (ou autre partenaire). L'utilisateur est invité à s'informer auprès de ces bibliothèques de leurs conditions de réutilisation.

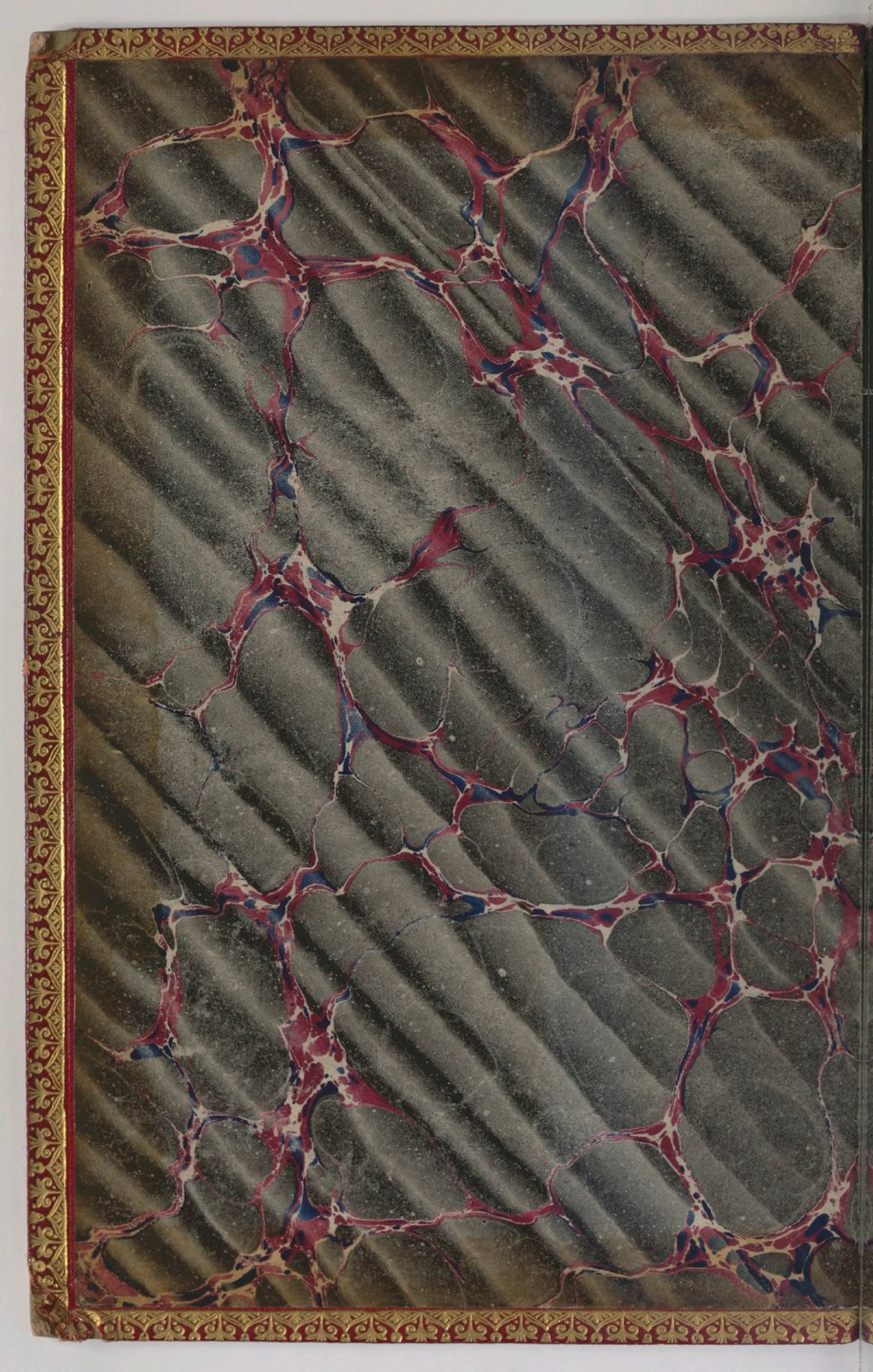
4/ Gallica constitue une base de données, dont la BnF est le producteur, protégée au sens des articles L341-1 et suivants du code de la propriété intellectuelle.

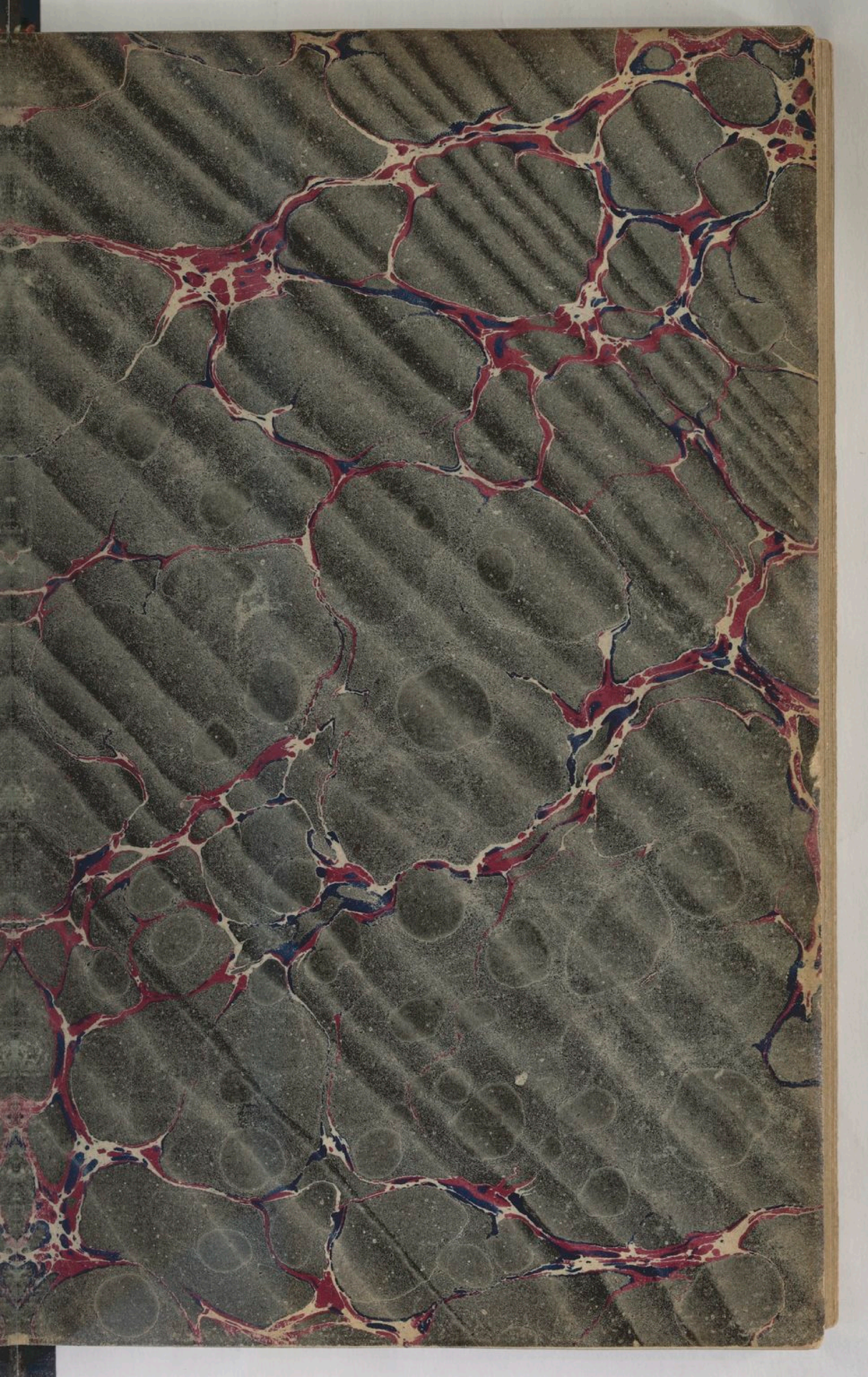
5/ Les présentes conditions d'utilisation des contenus de Gallica sont régies par la loi française. En cas de réutilisation prévue dans un autre pays, il appartient à chaque utilisateur de vérifier la conformité de son projet avec le droit de ce pays.

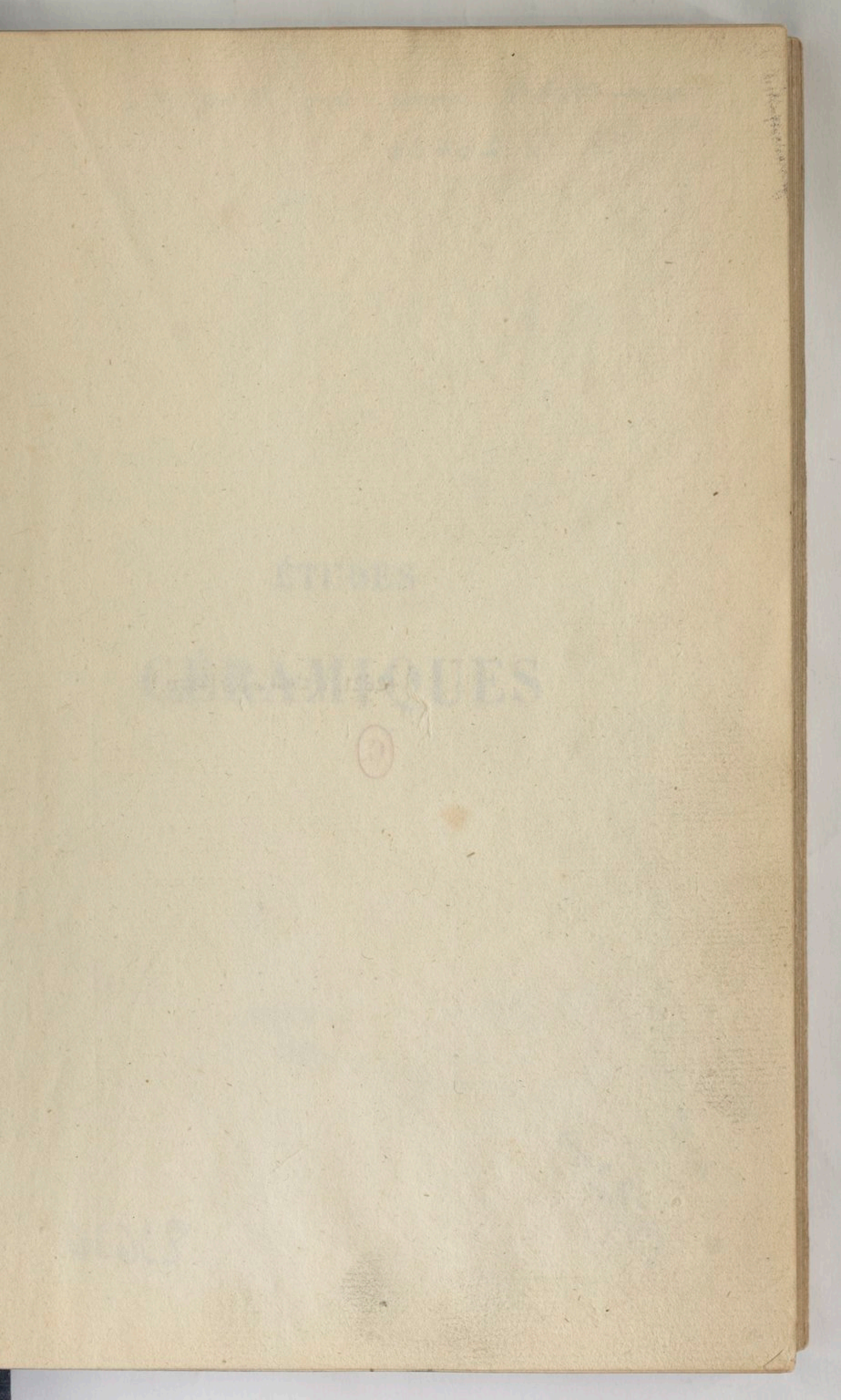
6/ L'utilisateur s'engage à respecter les présentes conditions d'utilisation ainsi que la législation en vigueur, notamment en matière de propriété intellectuelle. En cas de non respect de ces dispositions, il est notamment passible d'une amende prévue par la loi du 17 juillet 1978.

7/ Pour obtenir un document de Gallica en haute définition, contacter
utilisationcommerciale@bnf.fr.


Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France







Consultable aussi sur microfiche
MF V 23636

V+2621.
1.
(L'Atlas est Gr. f.° V+2621.
2.)

C.

191/4359

23636

ÉTUDES

CÉRAMIQUES

PARIS. — IMPRIMERIE DE J. CLAYE ET Cie,
RUE SAINT-BENOÎT, 7.

ÉTUDES

CÉRAMIQUES

RECHERCHE

DES PRINCIPES DU BEAU DANS L'ARCHITECTURE

L'ART CÉRAMIQUE

ET LA FORME EN GÉNÉRAL

THÉORIE DE LA COLORATION DES RELIEFS



PAR

J. ZIEGLER

PARIS

MATHIAS — PAULIN

QUAI MALAQUAIS, 15 — RUE RICHELIEU, 60

MDCCCL

INTRODUCTION

LA LETTRE SUIVANTE, RELATIVE A LA PUBLICATION DES ÉTUDES CÉRAMIQUES, PEUT EN ÊTRE CONSIDÉRÉE COMME L'INTRODUCTION CONFIDENTIELLE.

« L'intérêt que vous portez au livre dont je m'occupe, Monsieur, m'inspire la plus sincère reconnaissance, et je m'empresse, selon vos désirs, de vous expliquer l'objet de cet ouvrage en vous racontant l'épisode qui me donna lieu de l'entreprendre.

« Avant toute chose, je dois répondre aux reproches obligeants que vous me faites sur le partage de mon temps entre la peinture et l'art céramique; partage fort inégal, et que je ne puis comparer aux alternatives nécessaires du repos et du travail, car, je le répète, l'art céramique n'a été qu'un court épisode dont ce livre sera je l'espère la conclusion finale.

« Pourquoi reprocher aux artistes vivants cette double activité qu'on admire dans les artistes d'autrefois? Je sais

combien peu il est permis de se comparer à eux, mais vous m'accorderez qu'ils sont dignes d'être nos modèles. Socrate, le sculpteur des trois Grâces qui se voyaient aux Propylées d'Athènes, a-t-il eu tort d'enseigner la philosophie, ou a-t-il eu tort de sculpter les trois Grâces? Plaindriez-vous Phidias, statuaire, d'avoir fait le vase des Panathénées, et d'avoir dirigé la construction du Parthénon? Regrettez-vous que Michel-Ange, le peintre de la Sixtine, ait fait le Pensiero, et qu'il ait tracé le contour des candélabres et des balustres de la chapelle Laurentine, ou qu'ayant fait le dôme de Saint-Pierre il ait construit les fortifications de San-Miniato et de Florence? Giotto et le Campanile de Florence, Albert Durer, peintre et graveur, Léonard de Vinci, peintre-ingénieur, etc., enfin l'immortel Raphaël donnant les plans de Santa-Maria-della-Pace, où il peignit les Sibylles, sont-ils des exemples à suivre ou à éviter? Je crois que les grands exemples, quelle que soit la distance qui nous en sépare, méritent d'être suivis dans leur dualité. — Ces modèles sont trop grands! eh bien, tournons nos regards vers l'ordre matériel: ne voyons-nous pas les arbres porter alternativement des fleurs et des fruits; s'il en est qui s'ornent de fleurs sans donner de fruits, et d'autres qui, comme le figuier, produisent des fruits sans trace de fleurs, ne devons-nous pas comprendre que ces caprices de la nature se rencontrent aussi bien dans les hommes que dans les végétaux, sans qu'ils aient droit de s'en louer ou de s'en plaindre, et sans qu'on puisse le leur reprocher?

« Les détails que vous me demandez ne doivent intéresser qu'un ami, et, à ce titre, je ne puis vous les refuser. Permettez-moi de remonter à une époque dont vous avez gardé le souvenir; à ce temps de première jeunesse, où, terminant mes études, ma vue fatiguée inspirait de vives inquiétudes à ma famille.

« Alors il lui décidé que je passerais une année au milieu des champs et des bois, dans la maison paternelle, sans autre occupation que la chasse ou ma fantaisie. C'était au village de Soyers, l'un des plus modestes de la Haute-Marne. Or Soyers est bâti sur la glaise ; une argile rouge et tenace s'y rencontre partout, jusqu'aux portes de l'église.

« Mon activité n'étant pas suffisamment alimentée par la chasse, ma fantaisie fut de peindre sur une planche de chêne le tableau de neiges et de brume que vous connaissez ; mais la peinture m'était interdite; je songeai à faire quelque ouvrage de faïence dont je rêvai les dessins; guidé par les descriptions de l'Encyclopédie, je travaillai avec une ardeur juvénile à la construction de tous les appareils nécessaires à mon entreprise. Il se trouva que mon grand-père maternel avait eu la même pensée, et qu'il avait été sur le point de la mettre à exécution; aussi ma mère se joignit-elle de cœur à mon projet, soit par respect pour la mémoire de son père, soit par tendresse pour la personne de son fils. Mon père au contraire se tenait indifférent et froid : mais son silence donnait à mes occupations l'attrait du fruit défendu, et je comptais sur la réussite pour obtenir son approbation. Hélas! il n'en fut rien. Le jour où sur la roue du tourneur la terre s'éleva en spirale, le jour où le sol se jonchait de fraîches amphores déposées avec soin, un orage éclata. La réflexion mûrie de mon père, se combinant à une répugnance progressive, il se fit un grand mouvement, et ma création disparut; les tours du potier démontés furent transportés, disséminés dans les combles; les lourdes roues si bien équilibrées qui, le matin, tournaient légèrement, prirent à midi la place des hiboux sur les plus hautes charpentes des plus hauts greniers de la maison paternelle. J'en suis encore ému aujourd'hui !

« Dix-sept ans plus tard, je terminais mes travaux à l'église de la Madeleine. Ma vue était de nouveau fatiguée,

déformée, si je puis ainsi dire, par les surfaces courbes et obscures de la voûte où j'avais peint. Un repos absolu m'était ordonné. Je me résignai à déposer les pinceaux pour aller vivre hors des tentations de l'art qui s'en prenait à mes yeux. En comptant sur des loisirs, j'avais compté sans les astres. La comète céramique, reparaissant après une longue période, fit de nouveau sentir son influence. Aux premiers jours de ce repos, l'ancienne fantaisie comprimée dans l'enfant se dilata dans l'homme. Alors apparurent, comme des visions, les galeries de vases antiques que j'avais parcourues avec l'œil ami du potier, en visitant l'Italie, l'Allemagne et l'Angleterre. Des compositions céramiques s'élevaient en gerbes au souvenir du Vatican de Munich, de Londres, etc. Ce fut alors que B. Palissy m'indiqua Voisinlieu et m'y conduisit. Voici ses propres paroles écrites en 1570 : « Il y a une « espèce de terre en Beauvoisis que je cuide qu'en France, « n'y en a point de semblable, car elle endure un merveil- « leux feu sans être aucunement offensée, elle a ce bien là, « de se laisser former autant ténue et déliée que nulle des « autres, et quand elle est extrêmement cuite, elle prend un « petit polissement vitrificatif qui procède de son corps même : « et cela cause que des vaisseaux faits de ladite terre tiennent « l'eau fort autant bien que des vaisseaux de verre. » Mon dessein était de réaliser pendant la belle saison tous mes rêves céramiques; mais, quand cette belle saison fut passée, il se trouva que j'avais couru les carrières, les gisements variés des terres, ainsi que les forêts du Beauvoisis, que j'avais crayonné, sculpté même, force modèles, que de patients porcelainiers les avaient exécutés sous mes incessantes retouches : il se trouva que les moules étaient faits, mais que le feu s'était montré ingrat et rebelle. Sur les rives du Therain on voyait amoncelées des pyramides étranges : c'étaient des poteries défournées, d'un aspect mat, terreux, irritant,

et, pour compenser d'énormes dépenses, il avait été vendu pour 12 francs de cendres.

« Alors commença ma mission. Il me fallut combattre par la persuasion, par le raisonnement, par une vigoureuse volonté, les fausses méthodes d'une famille entière de potiers à mon service, race obstinée s'il en fut. Pour obtenir de diriger, selon mes vues, selon mon instinct, le feu d'où sortirent enfin ces grès bruns qui me rappelaient les bons grès allemands des bords du Rhin, dont le secret avait disparu plus que celui de la peinture sur verre, j'eus à résister aux routines énergiques du père, aux menaces du fils, aux pleurs des femmes et des enfants. Ces temps sont passés.

J'ai réalisé mon rêve : les dessins de vases que contiendra mon Recueil sont faits d'après quelques-unes des pièces sorties de mes fours. La plupart des fabriques d'Europe ont copié mes modèles où s'en sont inspirées. Ma fabrique a prospéré ; elle est louée depuis le 24 août 1843 à M. Mansart, qui la dirige à son gré. Je repousse toute solidarité dans les ouvrages produits depuis cette époque, soit dans ma fabrique, soit dans les cinq fabriques rivales qui surgirent le jour du succès. Je n'accepte d'autre responsabilité que celle de mes œuvres, de l'initiative, et de la matière qui n'a pas démérité depuis Palissy.

« Revenu à ma peinture, j'ai souvent reporté mes souvenirs et les regards de mon imagination sur les causes de la beauté dans les formes céramiques. Souvent j'ai analysé et démontré à mes amis des principes de proportions qui étaient le résultat de mon expérience et des nombreuses observations que j'ai faites durant trois années. Quelquefois, pour rendre ma pensée, je trouvais des inductions, des comparaisons, dans l'architecture et les monuments les plus remarquables de l'antiquité. L'Analogie me surprit plutôt que je ne la cherchai ; l'influence de l'art céramique sur les ouvrages des

architectes grecs m'apparut de plus en plus évidente ; alors je me livrai à l'étude des monuments d'Athènes. Je recherchai dans les écrits des philosophes grecs les vestiges d'une civilisation où les beaux-arts jouèrent un si grand rôle. Puissé-je avoir retrouvé les traces de ces lois d'Analogie, de Proportions et d'Eurythmie, dont les Grecs ont conservé le secret jusque dans Rome, guidé que j'étais par l'espoir de faire une œuvre utile.

Études, Analyses, Synthèses, voilà, monsieur, de quoi se composera le livre, au sujet duquel vous me donnez un nouveau témoignage de votre honorable amitié.

« Un homme ne doit pas mourir sans avoir planté un arbre. Le peintre comme le statuaire doit laisser après lui une image de la beauté, soit telle qu'il l'a rêvée, soit telle que la nature lui en a offert le modèle. Celui qui a pu un moment porter ses regards au delà des limites de la science, ne fût-il que simple potier, doit aussi une offrande au trésor de la tradition où d'abord il a puisé lui-même.

« Je fais des vœux, monsieur, et aussi des efforts pour que vous trouviez dans les pages que je publierai un jour, quelque pensée digne de la tradition, digne de vous surtout et des hommes éminents auxquels j'espère les soumettre.

Veuillez, Monsieur, agréer, etc.

J. ZIEGLER.

Le 1er décembre 1849.

ÉTUDES
CÉRAMIQUES

PREMIÈRE ÉTUDE.

DE L'ART EN GÉNÉRAL.

DÉFINITION. — ORIGINE PRÉSUMÉE DES ARTS. — L'ORNEMENT SCULPTÉ. — LA CÉRAMIQUE. — LA MUSIQUE ET LA CHORÉGRAPHIE. — LA POÉSIE. — LA PEINTURE. — LA STATUAIRE. — L'ARCHITECTURE. — ORIGINE DU MOT CÉRAMIQUE.

Le mot Art désigne à la fois : un sentiment et son expression, la pensée et l'exécution, la théorie et l'application.

Si le mot *artistique* correspond au sentiment, à la pensée, à la théorie de l'artiste; le mot *artiel* conviendrait aux conditions de l'œuvre réalisée.

L'art indique un ordre de faits destiné à satisfaire notre penchant à l'admiration, faits supérieurs aux résultats de l'intelligence et de l'activité normales.

Loin de prétendre définir l'art par un mot,

comme on l'a souvent essayé, j'y découvre plus de choses qu'il n'y a de termes pour les expliquer.

Le pasteur des temps primitifs a détaché de l'arbre un bâton recourbé sur lequel il s'appuie : voilà un résultat normal de son activité et de son intelligence. Il orne ce bâton de ciselures variées, espacées en diverses proportions agréables à la vue, dès lors un *sentiment* de l'Ornementation est *exprimé*, l'embryon d'une œuvre d'art est créé, car on admire.

L'habitant des vallées pétrit l'argile, et en modèle un vase qu'il sèche au soleil, qu'il cuit au feu, pour porter au loin l'eau des fontaines; ce n'est qu'un fait normal de son intelligence et de son activité. Mais si ce vase est modelé de telle manière que les dimensions de la hauteur et de la largeur aient un sens particulier, si la ligne courbe se mêle à la ligne droite en des proportions satisfaisantes, si des anses élégantes ajoutent à l'ensemble la variété sans nuire à l'unité, de sorte qu'à le voir, qu'à le toucher, la famille éprouve un sentiment d'admiration, voilà qu'une œuvre d'Art Céramique a été accomplie.

L'écaille vide de la tortue est remplacée par le produit céramique; elle résonne: une corde y a été tendue, et cette corde elle-même rend des sons sur l'instrument sonore, voilà un fait ordinaire; on écoute... Mais bientôt d'autres cordes sont ajus-

tées, leurs vibrations se divisent en diverses mesures, elles produisent des sons modulés, des notes chromatiques, des accords harmonieux; on admire... Ici commence l'art, c'est-à-dire un sentiment exprimé : cette harmonie est l'effet d'une intelligence *musicale* exceptionnelle.

Les guerriers de la tribu sont de retour; des cris d'enthousiasme et de triomphe s'échangent. Ils joignent aux cadences de la musique instrumentale des paroles cadencées; les accents prolongés de la joie deviennent des chants rhythmiques: bientôt succèdent les agitations et les mouvements d'une danse mesurée Dans cette heure de bonheur suprême, la Musique, la Poésie et la Chorégraphie naissantes font alliance entre elles et avec l'humanité.

Aux guerres sauvages a succédé une paix bienfaisante; la lampe des veillées brûle dans la paisible habitation; une jeune fille, assise sur la natte, est adossée aux genoux de son frère; celui-ci trace sur la muraille blanche les contours de l'ombre immobile. Le fait est simple, on regarde, rien de plus. Mais le jour succède à la nuit, le fiancé matinal a reconnu les traits muets de celle qu'il aime, il se recueille; aux lèvres il ajoute le sourire; aux cils, dont l'ombre n'a pas été oubliée, il joint l'œil et le regard; aux cheveux incertains, l'ondoiement et la couleur; aux joues, la rougeur; à tout,

la vie. Un sentiment a été exprimé, une pensée d'art exécutée; l'admiration éclate : la Peinture est un art désormais impérissable, qui aura dans l'avenir sa théorie et ses applications.

Grâces soient rendues aux dieux, ils ont une représentation, une image; que désormais ils aient une demeure digne d'un grand peuple! L'habitation des hommes est bâtie en bois, le temple de la divinité sera construit en pierre; le toit qui ombrage la famille s'appuie sur des piliers formés de chênes séculaires, ces piliers seront des colonnes. Que le marbre remplace le bois; que l'airain, façonné en feuilles, soit substitué à l'écorce ou à la tuile qui abritent les charpentes! La victoire, les combats, les sacrifices, les danses cadencées se dérouleront sur le front et dans le pourtour; la pierre sera fouillée, les reliefs transmettront aux temps à venir l'empreinte *sculptée* des formes, des coutumes et l'éclat de couleurs, produits nouveaux d'une Science nouvelle.

La maison était un abri, un fait normal; le temple, œuvre d'une intelligence supérieure, est une Œuvre d'art. L'Architecture fait corps avec la sculpture, comme la théorie avec la pratique. A l'architecture se rattachent tous les arts d'imitation et d'ornementation.

Dans les lignes qui précèdent, où l'œuvre d'un siècle est représentée par l'œuvre d'un jour, je ne

me suis proposé ni de classer les beaux-arts ni de marquer le degré de perfection, d'intelligence ou de sentiment qui les distingue des métiers. Mon dessein n'est pas non plus d'indiquer le point de séparation qui existe dans une œuvre utile entre la partie *artielle* et la partie *industrielle.*

Des diverses faces de l'art dont j'ai esquissé l'origine incertaine, je ne tenterai d'examiner que l'art Céramique et l'Architecture, comme soumis à des conditions générales de beauté dont, par suite d'études, l'analyse et la démonstration m'ont semblé possibles.

L'Art Céramique est ainsi nommé d'un quartier d'Athènes où Corœbus avait inventé et institué l'art de travailler l'argile. Ceramos est un mot grec qui signifie argile; le Céramique était très-étendu et célèbre par les jardins d'Académus et par le grand nombre de tombeaux qu'on y avait élevés à la gloire des citoyens qui avaient rendu des services à la patrie. Selon Pausanias, une rue d'Athènes était nommée Céramique, du nom de Ceramus, fils de Bacchus et d'Ariane. Athénée cite le passage suivant du poëte Critias, qui confirme les droits de la ville d'Athènes à l'invention de l'art céramique :

« Les vases dorés, les ouvrages de bronze qui « servent à l'ornement et aux besoins d'une maison « rendent la Toscane célèbre; les Phéniciens ont

« inventé les lettres qui conservent nos paroles; « Thèbes a imaginé les chaises pour voyager; on « doit les bâtiments de transport aux Cariens, ces « habiles navigateurs; la ville qui a élevé le tro- « phée de Marathon a inventé les vaisseaux de terre, « enfants de la roue et du four, et c'est avec raison « qu'on vante la poterie d'Athènes, quoique Eubule « ait dit : des amphores de Cnide, des plats de « Sicile et des cruches de Mégare. »

Les villes de Corinthe, Égyne, Samos, qui furent célèbres par leur architecture, étaient également renommées pour leurs productions céramiques dans les temps les plus reculés.

DEUXIÈME ÉTUDE.

LA CÉRAMIQUE ET L'ARCHITECTURE.

INFLUENCE DE LA CÉRAMIQUE SUR L'ARCHITECTURE GRECQUE.
CONDITIONS ET ANALOGIE DES DEUX ARTS.

> Je vois aujourd'hui, dans ma mémoire, la Grèce comme un de ces cercles éclatants qu'on aperçoit quelquefois en fermant les yeux. Sur cette phosphorescence mystérieuse se dessinent des ruines d'une architecture fine et admirable, le tout rendu plus resplendissant encore par je ne sais quelle autre clarté des muses.
>
> CHATEAUBRIAND.

Lorsque autrefois Démosthène dominait les Athéniens par sa divine éloquence, lorsque Phidias créait ses types immortels de la beauté parfaite, et que son émule Apelle atteignait aux sommets de l'art environné d'une gloire plus durable que ses œuvres mêmes, il existait à Athènes un sentiment de religieuse admiration et peut-être de reconnaissance pour l'ancien art des potiers.

Le quartier de la ville appelé Céramique avait été la première école du goût, le sanctuaire primi-

tif où la forme abstraite, sans cesse élaborée, étudiée sous les yeux d'un peuple curieux et libre, s'était révélée aux premiers architectes. C'est dans le Céramique que venaient se reposer et s'inspirer les auteurs de ces antiques constructions qui, plus tard renouvelées avec les marbres du mont Pentélique, devinrent des temples dignes des dieux auxquels ils furent consacrés.

Les souvenirs de ces temps primitifs se sont effacés; les Grecs, vaincus par les Romains, ne transmirent à ceux-ci de leurs arcanes que la vue de leurs travaux, de leurs monuments. Ces restes précieux nous apparaissent après tant de siècles comme les tables d'une loi mystérieuse que les générations croient épeler en les mesurant. On se dit : voilà les proportions d'un ordre grec, voilà le guide, telle est la loi; mais on ne dit pas à qui le législateur avait emprunté ses mesures, d'où lui venait un goût si pur, si exercé, à quelle source il en avait puisé le sentiment.

Si la construction en bois décrite par Vitruve eût seule engendré le temple grec, pourquoi la même construction usitée dans les Gaules à la même époque n'a-t-elle rien produit de semblable? Attribuera-t-on le génie des architectes d'Athènes à l'influence du climat? De plus beaux climats eussent donc produit de plus belles œuvres. C'est trop restreindre l'influence du soleil que d'en con-

centrer les bienfaits sur le pays seul où florissait Athènes.

Osons le dire, l'existence d'un centre de travaux céramiques au milieu des Athéniens prépara leur supériorité en exerçant leur goût : et si les noms des potiers célèbres ont été glorieusement conservés comme ceux des architectes, c'est parce que les travaux des uns étaient liés aux œuvres des autres par une communauté de principes.

Examinons l'analogie de ces principes et des lois de proportions dans chacun des deux arts.

Reconnaissons qu'ils sont mis en évidence par un potier cent fois dans un jour, tandis qu'un architecte les pratique réellement peu de fois en sa vie, et nous verrons alors de quelle part a dû venir l'influence.

On comprend que la forme du vase Canopien a pu produire le tore du chapiteau du Parthénon, et l'on sait que le chapiteau du Parthénon n'a pas donné naissance à la forme canopienne, déjà antique avant la construction de ce temple.

Que l'on enlève au chapiteau corinthien ses ornements d'acanthe, sous le feuillage sculpté on trouvera un beau vase campaniforme. Le vase ne semble-t-il pas avoir précédé le chapiteau? le potier n'a-t-il pas inspiré l'architecte?

Les hommes, il est vrai, ont fait des abris avant de faire des poteries, cela était plus naturel et plus

facile ; mais, par les mêmes motifs, ils ont fait de beaux vases avant de faire de beaux monuments : cela était plus facile et aussi plus naturel. Les Égyptiens, les Grecs et les Arabes ont excellé dans les deux arts, mais on possède de chacun de ces peuples des vases fragiles et élégants antérieurs à l'époque florissante de leur architecture. Les bas-reliefs du temple d'Assos nouvellement exposés au Louvre en sont la preuve évidente.

L'art céramique est l'art des formes *inventionnelles;* l'analogie du principe unit encore cet art à l'architecture. C'est en s'exerçant à l'étude des formes céramiques qu'on arrive à produire des formes nouvelles, et que par conséquent l'on peut trouver les rudiments, les bases d'une architecture nationale et nouvelle. Problème dont la solution a été vainement tentée par les Romains et par les modernes.

Les lois de Proportions, de Symétrie, d'Ornementation, d'utilité même, sont communes à l'un et à l'autre de ces deux arts. Sous le rapport de l'invention, ils dérivent d'un sentiment qui les distingue particulièrement et les rend solidaires.

Ici l'imitation de la nature n'est qu'un point de départ ; ses productions n'offrent qu'un germe, un thème à l'imagination, sans être, comme dans la peinture et dans la sculpture, *arts d'imitation* par excellence, l'objet essentiel : c'est à l'artiste qu'il

appartient de découvrir ce germe et de le féconder par d'ingénieux développements. Mais quelles que soient l'invention, la pureté de ses contours et la richesse de ses ornements, il est des lois générales auxquelles sont soumises toutes les œuvres de ce genre qu'il voudra composer.

Loin de considérer l'utilité comme étrangère à l'esthétique, nous devons en faire la base, l'excipient pour ainsi dire, des œuvres de l'art.

Qu'un vase soit d'or, d'ivoire, de marbre, d'argile, de cristal ou d'électre, il doit pouvoir *contenir*, autrement il n'est qu'un appareil trompeur, une œuvre sans objet. Dût-il n'être jamais utilisé, un vase, même le plus riche, doit pouvoir être utile. Un édifice sans destination, où l'on ne pourrait pénétrer, qui n'offrirait d'utilité ni aux vivants ni aux morts, manquerait à la première des conditions architecturales.

L'équilibre et la stabilité sont aussi des lois de beauté et durée. La solidité est un principe d'art; la force n'exclut pas l'élégance, elle n'est même pas incompatible avec la légèreté, d'où résulte un genre de beauté.

L'accord des différentes parties d'un ensemble et la convenance de ses proportions sont l'effet quelquefois d'un hasard heureux, mais toujours un résultat nécessaire de certaines lois dont j'essaierai de constater ce qu'il m'a été possible d'en découvrir

en appliquant les principes de l'analogie aux œuvres de ces grands architectes qui construisaient sans modèles les monuments qu'aujourd'hui nous nous bornons à copier et à mesurer.

L'application des mêmes lois à la coloration harmonieuse des reliefs et des édifices n'est pas étrangère à notre sujet; elle n'est pas non plus un paradoxe, mais un problème que j'ai tenté de résoudre. Puissé-je y avoir réussi.

TROISIÈME ÉTUDE.

DE LA LIGNE DROITE ET DE LA LIGNE COURBE.

ACCORD QUI RÉSULTE DU MÉLANGE DES DEUX LIGNES. — EXEMPLE EN ARCHITECTURE. — EXEMPLE DANS LA CÉRAMIQUE. — LA COURBE SIMPLE. — L'ONDOYANTE. — LA SPIRALESCENTE. — LA SERPENTINE. — DÉDUCTIONS ANALOGIQUES.

Rentrons dans notre cœur, nous y verrons clairement deux principes d'action.

SOCRATE.

Au point de vue matériel, toutes les formes possibles peuvent se décomposer en lignes droites et en lignes courbes. Ceci n'a pas besoin de preuves; un moment d'attention sur les objets qui nous environnent, un moment de simple réflexion, suffisent pour le faire comprendre. Il y aurait subtilité à le discuter. Archimède, en définitive, voulut qu'un cylindre et une sphère, symboles de la ligne droite et de la ligne courbe, fussent placés sur son tombeau.

Pythagore a dit, avant Aristote : Les points forment les lignes, les lignes forment les figures

planes, desquelles procèdent les solides, des solides les corps qui ont *quatre éléments*. (Diogène Laerce.)

Les lois de la pesanteur et de la stabilité rendent indispensable, en architecture, l'emploi des lignes perpendiculaires dans l'ensemble. L'ordonnance des divisions intérieures exige généralement des plans composés de lignes droites et d'angles droits; néanmoins une loi de notre nature, la loi des contrastes, peut-être, ou celle de la variété dans l'unité, nous porte à considérer comme une condition de la beauté le mélange des lignes droites et des lignes courbes; c'est par un accord heureux des unes et des autres qu'ont été créés les chefs-d'œuvre de l'architecture et de l'art céramique; c'est ainsi que le mélange de notes brèves et de notes longues, indiquées par une ligne courbe et une ligne droite, est la base de la forme poétique chez les Grecs et les Romains.

Si nous portons nos regards sur les plus belles productions de l'homme, nous voyons des édifices composés de lignes droites perpendiculaires, coupés de grandes divisions horizontales; mais bientôt nous sentons l'influence de la ligne courbe dans les colonnes, les chapiteaux, les volutes, les consoles, les arceaux, etc., etc. La forme circulaire des colonnes a donc pour objet de faire contraster heureusement la ligne courbe horizontale avec les

lignes droites et les angles droits qui l'environnent de toutes parts. La statuaire, qui représente les formes si variées de la nature vivante, est appelée elle-même à faire intervenir les lignes courbes ondoyantes et spiralescentes parmi les surfaces et les saillies rectilignes. Par cet heureux accord, temples, cathédrales, portiques, palais, etc., excitent et méritent l'admiration universelle. Donc une condition de la beauté réside dans le mélange de la ligne droite et de la ligne courbe, dans la variété jointe à l'unité, *omnis porro pulchritudinis forma unitas est*, a dit saint Augustin. L'unité est le symbole de toute beauté; ce principe est fécond en conséquences, car il comprend la variété dans l'unité.

Si dans un autre art nous considérons la silhouette du vase composite auquel on a donné le nom générique de Médicis, nous ne tardons pas à reconnaître l'heureuse influence de la ligne droite et de la ligne courbe. Ce vase, dans le tiers inférieur de la corolle qui en fait le corps, est cylindrique, tandis que la base est un cratère ovoïde; l'ensemble repose sur un socle carré à parois perpendiculaires. Indépendamment d'autres qualités, par cet intelligent mélange de lignes droites et de lignes courbes, cette forme composite restera comme un des types de la beauté dans l'art céramique. Nous constaterons bientôt que plus la ligne

droite domine, plus l'œuvre est susceptible d'être régie par des principes fixes, des mesures justes, des proportions rigoureuses. Plus, au contraire, les lignes courbes abondent comme dans la nature humaine, plus la variété infinie des formes offre d'incertitude sur le point juste où réside la beauté dont le type ne peut être unique quel qu'en soit l'idéal.

La ligne droite est *une*, la variété des lignes courbes est *infinie;* les lignes courbes peuvent néanmoins se diviser en trois courbes primitives : la courbe simple, C, l'ondoyante, S, et la spiralescente, à la fois ondoyante et contournée.

La ligne que je nomme spiralescente, est cette grande ligne invisible qui est l'âme d'un mouvement simple dans les belles statues antiques. C'est de cette ligne que Léonard de Vinci, dans son traité de peinture s'est inspiré en disant : « Ne faites « jamais les têtes droites sur le milieu des épaules, « mais toujours un peu tournées à droite ou à « gauche, parce qu'il est nécessaire de leur donner « une attitude qui fasse paraître du mouvement et « de la vie. » Hogarth a donné à cette ligne de grâce et de beauté le nom de ligne *serpentine*, et il en démontre l'effet agréable non-seulement dans l'ensemble, mais dans tous les détails d'une statue et de la figure humaine. Si l'on considère la ligne décrite par les ondulations du serpent, on voit que

cette ligne est une suite d'ondoyantes. Si le serpent enlace un cylindre, un cône ou un arbre, il décrit une hélice dont le contour est impossible à la nature humaine; et comme le serpent excite plutôt l'horreur que l'admiration, le mot serpentine n'est pas l'expression de cette grande ligne qui fait la belle tournure d'une statue; car la nature ne permet pas à notre tête, dans ses mouvements habituels, de tourner au delà d'un quart de circonférence soit à droite soit à gauche. Cette torsion, qui est le résultat de la vie et du mouvement, comprend les différents degrés de spiralescence qui sont une des conditions de la beauté dans la pose, la tournure, l'attitude des êtres vivants et intelligents.

La ligne courbe distingue principalement les parties des corps doués de vie, l'ondoyante se remarque dans leur ensemble, la spiralescente dans leurs mouvements, tandis que la ligne droite semble être le résultat impalpable des facultés ou propriétés immatérielles des corps en général.

Ainsi de notre œil sphéroïde s'échappent des rayons visuels en ligne droite.

Ainsi la terre est sphéroïde, mais l'attraction qu'elle exerce agit en ligne droite. Les corps libres qui obéissent aux lois de son orbite tombent en ligne droite.

Ainsi la matière solaire est sphéroïde, mais elle projette en ligne droite ses rayons lumineux.

Par analogie, en jugeant des phénomènes inconnus par les phénomènes connus, on pourrait déduire des observations précédentes que si les corps qui composent le système sidéral dont la terre fait partie décrivent des courbes variées, ces courbes sont subordonnées à une puissance rectiligne qui les entraîne avec les Nébuleuses en suivant une ligne droite éternelle, de sorte que le tournoiement particulier de chacun des corps célestes ne serait qu'une variété dans l'unité de ce mouvement rectiligne suprême, cause première de tout mouvement.

La ligne courbe la plus parfaite est le cercle, son expression composite est la sphère; l'un et l'autre ne peuvent être et se comprendre qu'avec une étendue limitée, un dedans et un dehors, donc un cercle ne peut être infini; donc le ciel n'est pas sphérique.

La ligne droite, au contraire, se comprend sans peine comme infinie en longueur; prolongée dans l'espace, elle n'a ni commencement ni fin. Qu'on imagine cette ligne, qui n'a de l'infini que la longueur, se développant en largeur, on aura une surface infinie en longueur et en largeur. Qu'à cette surface on ajoute par la pensée une épaisseur infinie, on aura les trois termes de l'infini. Longueur, largeur, hauteur, tel est l'espace. Ici apparaît le nombre trois, symbole antique de la Divinité.

QUATRIÈME ÉTUDE.

DE LA FORME EN GÉNÉRAL.

DÉFINITION. — LE CUBE ET L'ARCHITECTURE. — LE CYLINDRE ET LA CÉRAMIQUE. — LA SPHÈRE ET L'ART DU VERRIER. — DU BEAU EN GÉNÉRAL. — DE LA BEAUTÉ DES FORMES ARCHITECTURALES ET CÉRAMIQUES EN PARTICULIER.

Il n'est rien en quoi la nature montre peut-être plus de fécondité que dans la manière dont elle diversifie le contour des choses.

LAUGIER.

La forme est une abstraction, un mode d'exister ou d'apparaître soit à l'imagination, soit à la vue, soit au toucher.

Toutes les formes matérielles peuvent se décomposer, avons-nous dit, en lignes droites et en lignes courbes, dont le cube et la sphère sont le résumé le plus sensible.

L'art céramique offre une innombrable variété de formes que nous diviserons en trois classes : les *Primitives*, les *Mixtes* et les *Composites*. Nous ne

considérerons la forme dans l'art céramique que comme contour en élévation ou silhouette; quant à la coupe dans le sens du diamètre, ou section horizontale, nous la supposerons toujours circulaire, telle qu'elle est produite par le tour du potier. Ainsi, un cylindre de hauteur et largeur égales, est la représentation du cube, dont il offre la silhouette, et réciproquement.

Les Cylindroïdes et les Sphéroïdes sont les formes *Primitives*.

La forme Canopienne et ses dérivés, la forme Phocéenne et ses dérivés, ainsi que les Corolles, composent la série des formes *Mixtes*, c'est-à-dire produites du mélange de la sphère et du cylindre.

Enfin, lorsque dans un vase diverses formes superposées concourent à l'ensemble, nous l'appelons *Composite*.

Le cube, le cylindre et la sphère nous semblent être dans les arts le point de départ de trois modes d'exécution différents.

Le cube, éminemment géométrique, est le type de toutes les formes quadrangulaires et architecturales auxquelles s'appliquent les lois de proportions que nous nous proposons d'établir au sujet des formes primitives. Le cube symbolise l'architecture, soit dans l'ensemble, soit dans le détail des constructions, depuis le plan général jusqu'à la figure brute de la moindre pierre.

Le cylindre est plus particulièrement affecté aux formes céramiques. La pratique seule nous conduit à cette conclusion. Nous voyons en effet les potiers, du moins les plus habiles, aussitôt que le tour est en mouvement, creuser l'argile plastique et la dresser en cylindroïde plus ou moins allongé. La hardiesse et la régularité de cette opération, qui précède l'ébauche, sont un signe auquel se reconnaissent les ouvriers renommés des diverses fabriques. C'est la ligne droite d'Apelle, devinée par Protogène. Le cylindre se perdra ensuite par mille inflexions : il pourra s'élever en colonne, s'évaser en fleur, s'arrondir comme la coupe des festins antiques, s'abaisser comme la lampe sépulcrale, s'étaler en disques variés jusqu'à l'aplanissement où finit l'art des formes...

La sphère, au contraire, semble le type originel des ouvrages de verrerie. Le vase du verrier prend naissance d'une bulle d'air qui se développe dans une larme incandescente : la bulle produit une sphère, la sphère subit un nombre infini de modifications. Elle pourra même devenir un cylindre, dont la forme à son tour étalée s'évanouit en feuille plane et transparente...

Après avoir défini la forme et parcouru d'un coup d'œil rapide quelques-uns de ses aspects primitifs, une considération de l'ordre le plus élevé se présente.

Qu'est-ce que la belle forme? qu'est-ce que le beau? telles sont les questions auxquelles il semble aisé de répondre, car le sentiment du beau est partout et les jugements sur la beauté se prononcent avec une telle facilité, une telle fréquence, que les motifs doivent en être à la portée de chacun. « On veut, dit le P. André, du beau partout, du beau dans les ouvrages de la nature, du beau dans les productions de l'art, du beau dans les ouvrages d'esprit, du beau dans les mœurs ; et si l'on en trouve quelque part, c'est peu de dire qu'on en est touché : on en est frappé, saisi, enchanté. Mais de quoi l'est-on? » « Comment se fait-il, ajoute Diderot, que presque tous les hommes soient d'accord qu'il y a un beau, qu'il y en ait tant d'entre eux qui le sentent vivement où il est, et que si peu sachent ce que c'est. »

Le P. André (Essai sur le beau) et Diderot (Traité du beau) s'accordent à dire que Platon dans son grand Hippias enseigne plutôt ce que le beau n'est pas, que ce qu'il est; dans le Phèdre, qu'il parle moins du beau que de l'amour qu'on a pour lui.

L'un et l'autre citent saint Augustin, qui avait composé un traité sur la nature du beau ; mais cet ouvrage est perdu, et il ne nous reste de saint Augustin que des idées éparses dans ses écrits, par lesquelles on voit que ce rapport exact des parties

d'un tout entre elles qui les constitue *un* était selon lui le caractère distinctif de la beauté. « Si je demande à un architecte, dit ce grand homme, pourquoi ayant élevé une arcade à une des ailes de son bâtiment il en fait autant à l'autre, il me répondra sans doute que *c'est afin que les membres de son architecture symétrisent bien ensemble.* — Mais pourquoi cette symétrie vous paraît-elle nécessaire? — *Par la raison qu'elle plaira.* — Mais qui êtes-vous pour vous ériger en arbitre de ce qui doit plaire ou ne pas plaire aux hommes? et d'où savez-vous que la symétrie nous plaît? — J'en suis sûr, parce que les choses ainsi disposées ont de la décence, de la justesse, de la grâce, en un mot parce que cela est beau. — Fort bien; mais, dites-moi, cela est-il beau parce que cela plaît, ou bien cela plaît-il parce que cela est beau? — Sans difficulté cela plaît parce que cela est beau. — Je le crois comme vous, mais je vous demande encore pourquoi cela est-il beau? et si ma question vous embarrasse, parce qu'en effet les maîtres de votre art ne vont guère jusque-là, vous conviendrez du moins sans peine que la similitude, l'égalité, la convenance des parties de votre bâtiment réduit tout à une espèce d'UNITÉ qui contente la raison. — *C'est ce que je voulais dire.* — Oui : mais prenez-y garde, il n'y a point de vraie unité dans les corps puisqu'ils sont composés d'un nombre innombrable de parties dont chacune est encore

composée d'une infinité d'autres. Où la voyez-vous donc cette unité qui vous dirige, cette unité que vous regardez dans votre art comme une loi inviolable ; cette unité que votre édifice doit imiter pour être beau, mais que rien sur la terre ne peut imiter parfaitement, puisque rien sur la terre ne peut être parfaitement *un* ? Or de là que suit-il ? Ne faut-il pas reconnaître qu'il y a au-dessus de nos esprits une certaine unité originale, souveraine, éternelle, parfaite, qui est la règle essentielle du beau et que vous cherchez dans la pratique de votre art ? » D'où saint Augustin conclut, dans un autre ouvrage, que c'est l'unité qui constitue pour ainsi dire la forme et l'essence du beau en tout genre. *Omnis porro pulchritudinis forma unitas est.*

Après avoir cité ce remarquable dialogue, ni le P. André, qui traite la question dans ses rapports les plus étendus et dans le plus beau langage, ni Diderot qui le suit de loin, n'ont ajouté un degré à la connaissance *du principe fondamental de la beauté architecturale* dont saint Augustin s'est le plus rapproché, de sorte que la question adressée par ce Saint à l'architecte subsiste encore dans toute sa hauteur, qu'elle n'a été atteinte par aucune réponse, et qu'elle a été dépassée par celle de saint Augustin lui-même, qui exige une connaissance approfondie de la divinité chrétienne : unité originale, souveraine, éternelle, parfaite. Or, comme les plus beaux ou-

vrages de l'art datent du Polythéisme, il s'ensuit que saint Augustin s'est tellement élevé dans sa sublime réponse, qu'il semble n'avoir pas touché à la question.

Mais si nous admettons que l'homme est l'image de la Divinité, qu'il réunit en lui-même les qualités de symétrie, de proportions, d'où résulte la hiérarchie des masses et des détails, proportions et hiérarchie visibles desquelles dépend l'ordre, la variété, tandis que chaque partie concourt à l'unité, nous aurons saisi la cause réelle de tous nos jugements sur la beauté dans l'architecture et l'art céramique, savoir, que l'homme est lui-même le terme de comparaison de tout ce dont il examine la beauté, et que l'admiration de ses semblables aussi bien que l'amour de soi le dirige à son insu dans ses décisions sur ce qui est beau ou ce qui ne l'est pas.

En résumé, quand saint Augustin disait à l'architecte : *Où la voyez-vous donc cette unité qui vous dirige dans la construction de votre dessin ; cette unité que vous regardez dans votre art comme une loi inviolable ; cette unité que votre édifice doit imiter pour être beau?* l'architecte eût répondu victorieusement s'il eût dit : Je la vois cette unité dans l'œuvre la plus parfaite de la création, dans l'image de Dieu sur la terre; j'y vois la symétrie d'un côté à l'autre, j'y vois la diversité de haut en bas, j'y vois partout

la hiérarchie; à une masse qui est le corps sont subordonnées les extrémités qui se divisent et se subdivisent pour former l'ensemble; j'y vois dans l'ordre moral les mêmes lois de beauté; à une intelligence supérieure sont subordonnés cinq sens d'où naissent l'instinct, les idées de conservation, d'équité, de justice, de poésie, de religion, etc., corps et intelligence, sens et idées, membres et facultés, activité matérielle et morale, enfin UNITÉ.

Ces rapports n'avaient pu échapper aux Grecs qui n'étaient pas moins philosophes qu'architectes. Vitruve nous a transmis une maxime qu'il tenait d'eux sur cette matière : *Non potest ædes ulla sine symetria atque proportione rationem habere nisi uti ad hominis bene figurati membrorum habuerit exactam rationem,* l. I, chap. II.

S'il s'agissait d'imitation exacte, cette doctrine serait absurde; les anciens n'avaient donc en vue que les principes philosophiques de la raison en architecture.

CINQUIÈME ÉTUDE.

NOMENCLATURE ET CLASSIFICATION.

LE MOT CYLITECHNIE MANQUE A LA LANGUE FRANÇAISE. — NOMENCLATURE ANTIQUE. — OTT. MULLER. — A. BRONGNIART. — CLASSIFICATION NOUVELLE DES FORMES.

On a beau classer, toujours quelque
capricieux échappe à la catégorie.
THÉOPHILE.

Dès que par l'étude nous pénétrons dans un filon inexploré de la science, nous ne tardons pas à reconnaître l'insuffisance des ressources du langage; au delà d'une certaine limite, les mots manquent aux idées nouvelles et la nécessité se fait sentir de créer des termes nouveaux. A cet égard les savants s'accordent réciproquement une somme d'indulgence : mais quand au point de départ l'expression générique n'existe pas, quand la base manque, cette liberté de créer le mot inconnu ne dépend plus d'une seule classe d'initiés, mais de la nation elle-même. Alors la difficulté devient grande en face des catégories de juges dont quelques-unes

ne comprennent pas : d'autres pour sentence ont la moquerie et pour pénalité infligent le ridicule.

Dans le sujet que je traite, *l'art des vases considéré comme forme, comme invention, comme fraction des beaux arts*, n'a pas une expression représentative.

Au sens propre, *art céramique* (du mot Céramos, quartier d'Athènes où se faisaient les briques et les poteries, Céramis, potier) exprime l'œuvre du potier depuis la tuile jusqu'à la porcelaine. L'art des vases n'est qu'une partie de l'art céramique, et réciproquement l'art céramique n'est qu'une section, un département de l'art des vases.

Les vases d'or, d'argent, d'agate, d'ivoire, de bronze, d'émail, de verre, d'électre et de térébinthe... n'appartiennent pas à l'art du potier, du céramiste, ils ressortent d'un art dont la Forme est la base, le lien général, quelle que soit la matière. Cet art n'a pas de nom dans la langue française. Jamais origine grecque (græca fons) ne fut plus nécessaire qu'à l'expression qui comblerait cette lacune. Déjà du mot générique Poterioon, vases à boire, nous avons pu faire poterie. Mais les Grecs avaient une expression plus générale encore. Pour désigner les dissertations, les théories sur les vases, ils employaient le mot cylikeegorein. Un buffet chargé de vases de toute nature se nommait cylikein. Enfin le cylix ou kylix a donné son nom au calice, l'un des vases sacrés des chrétiens.

Par toutes ces raisons, la CYLITECHNIE serait le terme qui répondrait à mon dessein : lui seul représente l'idée générale et abstraite de l'art des vases; tandis que la céramique ne représente que l'emploi des terres cuites à différents degrés, l'orfévrerie exprime l'emploi des métaux précieux, la verrerie celui des matières vitreuses, etc.

A quel art appartiennent ces coupes, l'une d'agate-onix, l'autre de bois de lierre? Comme matière, la première est l'œuvre du lapidaire, la seconde l'ouvrage du tourneur. Mais l'art qui a présidé aux formes de ces chefs-d'œuvre quel est-il? Le mot n'existe pas. Ce pourrait être la *cylitechnie*.

En adoptant pour ce livre le terme de Céramique, j'ai entendu dire l'art des vases en général, considérés sous le rapport de la forme; j'ai mieux aimé donner de l'extension à une locution incomplète mais acceptée, qui rendait la plus grande partie de ma pensée, que de créer un mot générique nouveau, qui cependant l'eût rendue tout entière. En cela, je me suis autorisé de l'exemple de Cléopâtre, femme de Philippe, qui appelait Céramos des vases d'or et d'argent exécutés d'après les modèles céramiques.

Si je regrette l'absence de la cylitechnie, si j'y renonce par respect pour le maintien du langage, je n'en suis pas moins convaincu qu'avant toute dissertation comme avant toute discussion, il est

important de s'entendre sur la valeur des mots et plus encore d'avoir des mots qui permettent de s'entendre sur la valeur des choses.

J'essaierai donc de régler l'emploi de certaines expressions, et de décrire avec précision ces formes innomées ou désignées jusqu'ici par des termes si nombreux, si étranges, qu'il est impossible de les appliquer clairement et utilement sans le secours du dessin, comme on peut le voir ci-après.

Athénée, dans son Banquet des Savants, fait dénombrer par ses convives les divers vases à boire (poterioon) en usage parmi les Grecs. Cette nomenclature ayant un intérêt archéologique, je crois devoir la reproduire dans l'ordre alphabétique.

VASES A BOIRE. — POTERIOON.

Aiakis.
Aleison.
Amphosis.
Amystis.
Anaphaia.
Ankyle.
Aooton.
Argyris.
Arokon.
Aryballos.
Batiakion.
Baukalis.
Beessa.
Bikos.
Bombylios.
Bromiades.
Heémitomos.
Hédypoutides.
Chalkidika.
Chrytides.
Chytridia.
Connoi.
Cyathis.
Cyssibion.
Dactyloton.
Deinos.
Depas.
Depastron.
Ekpomata.
Eléphas.
Embasikoiton.
Ephèbos.
Grammatikon.
Gyalai.
Manées.
Mastos.

Histiakon.
Holmos.
Istmion.
Kadiscos.
Kados.
Kalpion.
Kantaros.
Karkesion.
Kélèbe.
Keras.
Kerater.
Kernos.
Kiborion.
Kissibion.
Kondy.
Kononios.
Kostabis.
Kothon.
Kotylos.
Kranion.
Kroyneia.
Kylix.
Kymbia.
Kypellon.
Labronia.
Lakainoi.
Legynon.
Leïbasion.
Lepaste.
Lesbion.
Louteerion.
Lykourgeis.
Matallide.
Mélée.
Métaniphoon.
Oodos.
Oon.
Ooskyphia.
Oxybaphon.
Panathénaïke.
Pelikai.
Pellis.
Pentaploon.
Petachon.
Phiale.
Philotesia.
Phtois.
Pristis.
Proaron.
Prochoïs.
Pronsias.
Psygeus.
Rheouta.
Rhodias.
Rhytis.
Rhyton.
Sarmakra.
Seleukis.
Skallion.
Skaphis.
Skyphos.
Tabaïtos.
Térikléios.
Tragélaphos.

Voilà cent noms divers (seulement pour les vases à boire) dont la description, sous le titre de Cyligraphie, est reportée après la 24e étude. K. Ottfried Muller, dans son ouvrage sur les monuments grecs, désigne un certain nombre de vases en usage dans l'antiquité. Il est facile de voir, en jetant les yeux

sur les dessins qui accompagnent le texte de ce savant, que les noms les plus différents sont donnés aux mêmes formes, et que des noms semblables sont donnés aux formes les plus différentes.

Je donnerai sa nomenclature entière, quoique plusieurs désignations fassent partie de la liste d'Athénée.

Amphore égyptienne.	Karkesion.
thyrrénienne.	Cantharos.
panathénaïque.	Cyalthès.
bacchique.	Holmos.
de Nola.	Holkion.
apulienne.	Skiphos.
pélique.	Kylix.
avec anses à volute.	Phiale.
à têtes de Gorgone.	Lépaste.
en forme de candélabre.	Lekane.
à roues.	OEnoche.
Hydria.	Rhyton.
Calpis.	Askos.
Kelebe.	Lekythos.
Stamnos.	Aryballos.
Cratère.	Kotiliskos.
Oxybaphon.	Bombylios.
Stamnos.	Alabastron.

Dans la description du musée céramique de Sèvres par MM. Brongniart et Riocreux, je trouve d'autres dénominations, outre quelques-unes de celles que je viens de citer. Elles sont puisées à diverses sources. Néanmoins ni O. Muller ni M. A. Brongniart n'ont pu compléter cette vaste nomenclature éparse dans les écrits des anciens auteurs grecs.

Voici plusieurs noms cités par M. Brongniart :

Diota.	Paropsis.
Orca.	Rhophaloton.
Lanx.	Akatos.
Phascon.	Pinax.
Chous.	Prosopoutta.

Sauf quelques termes acceptés et significatifs, comme les rythons par exemple, qui passent pour les premiers vases, pour les plus anciennes formes des temps héroïques (ces rythons étaient d'abord des keramos ou cornes, d'où les Grecs ont tiré le mot céramique), sauf quelques termes acceptés, on comprend la difficulté d'utiliser et de faire entrer dans la langue usuelle une telle série d'hellénismes dont l'origine est due, soit à la matière, soit aux pays de fabrication, soit aux noms des potiers, soit à la destination, soit à la mesure locale de contenance, etc.

La confusion et l'incertitude ne peuvent manquer d'assaillir notre raison et notre mémoire dès que nous voyons à combien de formes diverses et opposées tous ces noms sont appliqués par les savants. Sans vouloir proscrire la légion de dénominations antiques et respectables que j'ai dénombrée, j'essaierai, partant de la ligne droite et de la ligne courbe, de classer et de nommer les formes les plus simples par des termes auxquels on pourra facilement joindre des expressions, soit acceptées, soit nouvelles, selon les besoins de la science.

CLASSIFICATION ET NOMENCLATURE.

La classification ci-jointe est une *Formule analogique* des modes suivis dans la nature pour la production des êtres, des familles et des genres.

FORMES GÉNÉRATRICES.

A. Ligne droite et cube.
Z. Ligne courbe et sphère.

FORMES PRIMITIVES.

Lignes droites.
B. 1. Cylindre.
B. 2. Conoïde.
B. 3. Clavoïde.

Lignes courbes.
C. 1. Sphéroïde.
C. 2. Ovoïde.
C. 3. Ogivoïde.

FORMES MIXTES

Participant du cylindre et de la sphère, les courbes étant dirigées en dedans.

D. 1. Canopienne.
D. 2. Napiforme.
D. 3. Turbiniforme.

E. 1. Phocéenne.
E. 2. Lacrimiforme.
E. 3. Piriforme.

FORMES MIXTES

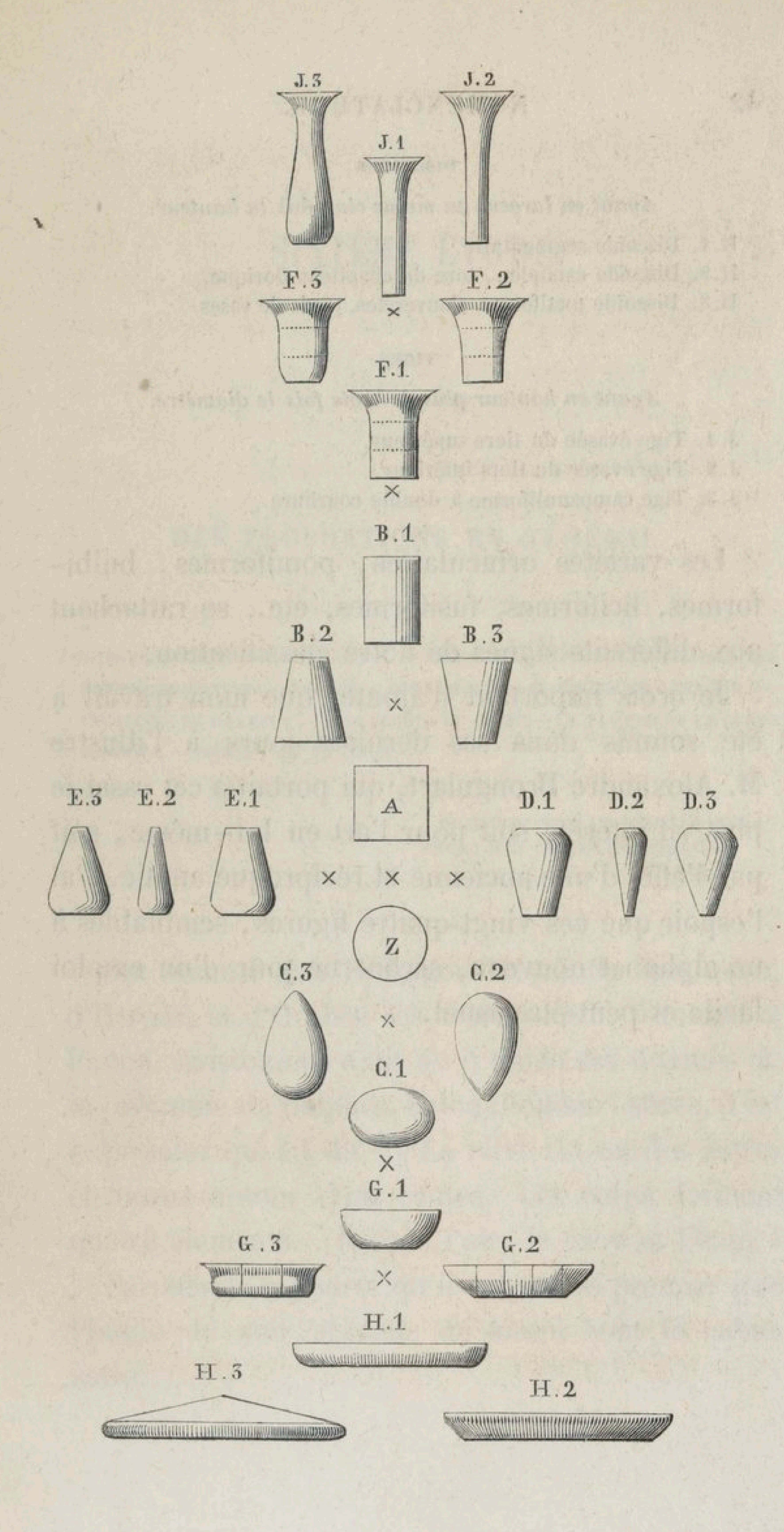
Participant du cylindre et de la sphère, les courbes étant dirigées en dehors.

F. 1. Corolle s'évasant du tiers supérieur.
F. 2. Corolle s'évasant du tiers inférieur.
F. 3. Campanule s'évasant du tiers supérieur et se fermant du tiers inférieur.

CRATÉROIDES

Ayant en largeur de deux à cinq fois la hauteur.

G. 1. Cratéroïde segmentaire.
G. 2. Cratéroïde de cinq hauteurs, canopien.
G. 3. Cratéroïde de quatre à trois hauteurs, campanuliforme.


J.3
J.2
J.1
F.3
F.2
F.1
B.1
B.2
B.3
A
E.3
E.2
E.1
D.1
D.2
D.3
Z
C.3
C.2
C.1
G.1
G.3
G.2
H.1
H.3
H.2

DISCOIDES

Ayant en largeur au moins cinq fois la hauteur.

H. 1. Discoïde segmentaire.
H. 2. Discoïde canopien, tore de chapiteau dorique.
H. 3. Discoïde tectiforme. Couvercles, pieds de vases.

TIGES

Ayant en hauteur plus de trois fois le diamètre.

J. 1. Tige évasée du tiers supérieur.
J. 2. Tige évasée du tiers inférieur.
J. 3. Tige campanuliforme à double courbure.

Les variétés orbiculaires, pomiformes, bulbiformes, ficiformes, fusiformes, etc., se rattachent aux différents signes de notre classification.

Je crois important d'ajouter que mon travail a été soumis dans ses derniers jours à l'illustre M. Alexandre Brongniart, qui portait à cet essai le plus vif intérêt, soit pour l'art en lui-même, soit par l'effet d'une ancienne et réciproque amitié. J'ai l'espoir que ces vingt-quatre figures, semblables à un alphabet nouveau, seront un jour d'un emploi facile et peut-être usuel.

SIXIÈME ÉTUDE.

DES PROPORTIONS EN GÉNÉRAL.

DOCTRINE SECRÈTE DE PYTHAGORE. — THÉORIE DES PROPORTIONS DANS LES FORMES PRIMITIVES — MIXTES — COMPOSITES. — SYMÉTRIE EN LARGEUR. — INÉGALITÉ EN HAUTEUR. — HIÉRARCHIE ET UNITÉ. — LE TEMPLE ET LE CORPS HUMAIN. — BOSSUET ET FÉNELON.

En quelque chose que ce soit, la beauté résulte de la justesse des proportions.
PHOCYLIDE.

On raconte que Pythagore reçut de Zoroastre, d'Hermès et d'Orphée les trésors qu'il transmit à Platon. Aristoxème a dit qu'il tenait ses dogmes de la prêtresse de Delphes. Selon Diogène Laërce, il est le premier qui ait dit : « La terre est un des astres et tourne autour d'un centre. Les corps forment quatre éléments : le feu, l'air, la terre et l'eau. »

Parménide rapporte qu'il connut le premier que l'étoile du soir et celle du matin sont le même astre.

On lui doit la découverte du carré de l'hypoténuse, comme l'affirme Diogène Laërce. Est-il une figure plus ingénieuse et plus populaire que la table de multiplication à laquelle s'est attaché le nom de son illustre auteur?

Aristoxème prouve qu'avant tout autre il introduisit parmi les Grecs l'usage des poids et mesures. On lui doit aussi l'invention des mots Philosophe et Philosophie improvisés par lui dans un entretien qu'il eut avec Léonte, roi des Sicyoniens.

D'autres disent qu'après avoir voyagé en Phénicie, en Égypte, dans la Chaldée, où il avait conversé avec les prêtres et les savants, Pythagore rapporta dans sa patrie plusieurs découvertes, parmi lesquelles était l'ANALOGIE, une des plus importantes et des plus utiles. L'analogie était la clef des PROPORTIONS HARMONIQUES en architecture, musique, peinture, sculpture, etc., etc.

A partir de ce moment, 520 ans avant Jésus-Christ, les Grecs commencèrent à surpasser toutes les autres nations dans les sciences et dans les arts. Sans le secours de l'analogie les Romains, quoique maîtres de la Grèce, ne purent jamais en égaler les artistes. Les plus beaux ouvrages romains furent exécutés par des Grecs qui ne se soucièrent pas de faire connaître le secret de l'analogie, soit qu'ils voulussent se rendre nécessaires en conservant pour eux-mêmes cette science, soit parce que les Ro-

mains, qui mettaient toute leur ambition à gouverner en maîtres le monde connu, n'attachaient aucune importance à ce mystère dont ils ne connaissaient pas tout le prix. Si les Romains sont parvenus à employer les proportions dont les Grecs donnaient le modèle, ils ne connurent jamais la règle de l'analogie elle-même.

L'auteur qui cite ce passage reconnaît que les recherches sur cette matière sont restées infructueuses. Pythagore n'a rien laissé d'écrit; mais plus on étudie sa doctrine dans les œuvres éparses des pythagoriciens, plus on voit grandir l'image de ce premier des savants. Platon ordonna qu'on lui achetât pour le prix de cent mines les trois livres de Philolaüs, élève de Pythagore, contenant les leçons du maître. Diogène Laërce, qui rapporte ce fait, nous donne la mesure du sacrifice que faisait Platon en cette circonstance, par le testament même de Platon qui légua à son fils Adimante, outre deux métairies, dont l'une tient au nord à Callimaque, la somme de trois mines en espèces, un vase d'argent de 165 drachmes et une coupe de même métal de 65 drachmes. On voit par le même testament qu'il était dû à Platon trois mines par Euclide le tailleur de pierre.

Pythagore eut un grand nombre d'élèves qui n'étaient initiés à sa doctrine qu'après un temps d'épreuves; le dépôt ne leur en était confié que sous

le serment d'en garder religieusement le secret.

L'espoir de retrouver les arcanes et les proportions analogiques de Pythagore serait une folle pensée; mais des recherches, des méditations sur le même sujet, sont un honneur auquel chacun peut prétendre.

THÉORIE DES PROPORTIONS.

Nous avons dit qu'une ligne droite prolongée dans l'espace sans commencement ni fin donnait l'idée de l'infini en longueur; que si cette ligne se développe en largeur il en résulte une surface infinie; que si à cette surface on ajoute une épaisseur infinie, on aura les trois termes de l'infini : longueur, largeur, hauteur.

Ces trois termes sont ce qu'on nomme *Dimensions*. Quelque effort que puisse faire la raison humaine, elle ne peut comprendre plus de trois dimensions générales. Dans le cube, chaque dimension étant limitée par deux surfaces, les trois dimensions produisent six surfaces.

Les rapports de ces surfaces sont dans cet exemple ce que nous nommons Proportions. — Ainsi les proportions d'un cube sont une égalité parfaite entre les six surfaces carrées qui le composent. Toute différence est aussi une proportion, et le langage a des termes pour désigner ces différences.

Les rapports entre la longueur, la largeur et la hauteur dans les formes primitives, les relations entre les différentes parties des formes mixtes, l'égalité ou la diversité entre les différents membres d'un ensemble composite, constituent donc ce que nous nommons proportions.

Notre dessein étant d'indiquer les proportions d'où résulte la beauté dans l'art céramique et l'architecture, les principes particuliers qui nous semblent régir chacune des catégories de formes primitives, mixtes et composites, seront exposés dans les chapitres suivants.

Les principes généraux trouvent ici naturellement leur place.

Dans certaines formes primitives, comme par exemple vases cylindriques, conoïdes, clavoïdes, tours, pavillons, édifices quadrilatéraux, etc., dont la hauteur excède la largeur, les proportions consistent dans un rapport de hauteur et de largeur tel que la hauteur soit de trois fois le demi-diamètre au moins et trois fois le diamètre au plus.

Si au contraire la largeur excède la hauteur, comme dans les temples grecs et la plupart des édifices, cette largeur doit être de deux fois au moins et de cinq fois au plus la hauteur.

Dans les formes composites, dans toutes les compositions céramiques, architecturales, etc., les belles proportions résultent d'un ensemble où toutes

les parties symétriques ou égales dans le sens de la largeur dépendent d'une masse qui les domine par son volume et son importance, et à laquelle elles se rattachent en *quantités inégales* dans le sens de la hauteur, de sorte que d'un côté à l'autre il y a symétrie, égalité, et du haut en bas inégalité, diversité, hiérarchie, en tout sens *unité*.

J'entends par Hiérarchie la distribution harmonieuse des parties inégales ; ce mot, qui déjà s'est présenté , se représentera encore dans le cours de cet ouvrage; il exigeait une définition spéciale.

Ces *quantités inégales* ont elles-mêmes une loi qui en dirige les fractionnements : on les obtient en divisant et subdivisant par le nombre trois les différents membres superposés d'un édifice, d'un vase, etc. Il résulte de ce mode de division et de subdivision des rapports hiérarchiques qui constituent la variété, l'ordre et l'unité, c'est-à-dire les proportions les plus satisfaisantes ; ainsi un temple grec se divise au premier aspect en trois parties distinctes, savoir, l'entablement, la colonnade et les gradins. Le corps du temple revêtu de ses colonnes est ce que j'ai nommé la masse qui domine les autres membres par son volume et son importance. A cette masse se rattachent l'entablement et les gradins.

L'entablement se subdivise en trois parties inégales qui sont la corniche, la frise et l'architrave.

Les gradins se subdivisent aussi en trois parties que la perspective rend suffisamment inégales.

L'architrave et la corniche se subdivisent à leur tour chacune en trois bandes inégales. Les colonnes elles-mêmes ont un chapiteau, un fût et une base.

Le fût enfin, cette pièce simple sans socle et sans chapiteau, est mentalement divisé en trois régions par suite de l'analogie. Ainsi, lorsque la partie supérieure des colonnes est cannelée, l'évidement commence à partir du premier tiers de la hauteur. Lorsqu'une console, ce qui n'est arrivé qu'aux époques de décadence, lorsqu'une console, destinée à supporter une statue, est fixée à la colonne comme dans celle de Palmyre, cette console est placée au sommet du tiers inférieur. On conserve à la bibliothèque du Vatican une colonne avec console saillante placée au sommet du deuxième tiers du fût. Enfin, dans les colonnes renflées, quelque vicieux que soit le renflement, il n'est admissible qu'autant que la diminution part du tiers inférieur.

On voit aussi que chaque colonne correspond solidairement à trois triglyphes, chaque triglyphe correspond solidairement à trois mutules et se subdivise en trois nervures. Ces rapports, qui dépendent de l'Eurythmie, ne méritent pas moins d'être cités ici. La division par trois est une loi mystérieusement inscrite dans les plus beaux modèles d'arcs de triomphe, de piédestaux, vases, etc., etc.

Par l'analogie la plus évidente, nous retrouverons les mêmes proportions et divisions dans tout ce qui concerne les phénomènes de la couleur.

Le corps humain, le chef-d'œuvre du Créateur, nous offre le modèle de la symétrie dans la largeur. De droite à gauche, l'œil correspond à l'œil, le bras au bras, le pied au pied, tandis que dans le sens de la hauteur toutes les divisions sont inégales.

Le torse domine les autres parties par son volume et son importance : les bras se divisent en trois parties, l'avant-bras, le bras et la main. Il en est de même des jambes. La région du front, celle du nez et celle de la bouche, divisent également le visage de la manière la plus variée, et les milieux y sont indiqués comme l'exige une loi qui sera ultérieurement exposée. Enfin, c'est un édifice dont la façade et les côtés sont clairement indiqués. Qui pourrait méconnaître en tout ceci la grande loi de l'analogie et des proportions, de même que la loi du Sens ?

Ainsi l'amour de lui-même dirige l'homme dans la recherche et l'appréciation de la beauté en toutes choses. L'étude et l'analyse approfondies du beau dans les arts conduisent directement à cette conclusion, qui, du reste, rentre dans la grande question agitée par les philosophes lors de la lutte de Bossuet et de Fénelon, au sujet de la vie mystique.

Fénelon pensait que l'amour de Dieu était indépendant de l'amour d'une Béatitude éternelle ;

Bossuet entreprit de prouver que le désir de béatitude, c'est-à-dire l'amour de nous-mêmes, est le motif déterminant, nécessaire, de toutes nos actions et de toutes nos pensées.

Dans la même question, Malebranche soutint que la volonté n'étant autre chose que l'amour naturel de la béatitude, nous ne pouvons rien aimer et rien faire que par le motif de cet amour. Vers le même temps, tous les philosophes de l'Europe discutèrent la question de savoir *si tous nos amours ont leur source primitive dans l'amour de nous-mêmes*. L'affirmative, par la victoire de M. de Meaux sur M. de Cambrai devint en philosophie l'opinion presque générale.

Cette excursion historique et métaphysique sur les causes de notre admiration était nécessaire à l'analyse du beau, dans la forme en général. Ce mobile secret de nos jugements apparaîtra plus d'une fois dans le cours de nos études. Déjà nous avons constaté son influence, reconnue par les Architectes de l'Attique dont Vitruve fut l'interprète.

SEPTIÈME ÉTUDE.

LOI DU SENS.

SENS MATÉRIEL. — DÉFINITION. — TEMPLES ANTIQUES. — NOMBRE IMPAIR DES COLONNES LATÉRALES. — LE FRONTON. — TEMPLE D'ÉLEUSIS — D'OLYMPIE. — LES ACROTÈRES. — TEMPLE DE PHIGALIE — D'ÉRECHTHÉE. — LE COLISÉE. — VERSAILLES. — LA COLONNADE ET LA COUR DU LOUVRE. — DU CARRÉ. — DALLAGES. — PANNEAUX. — MÉTOPES. — BAIES CARRÉES — EURYTHMIQUES.

Nous ne savions encore les définir ces idées,
mais nous savions les voir.

P. André.

On comprend que d'une division hiérarchique résultent la variété, l'ordre, l'harmonie; mais comme les formes primitives ne comportent que des rapports simples de hauteur et de largeur, le motif déterminant des quantités relatives, inégales, n'a pas une origine aussi évidente. Cette origine nous la trouvons dans la loi du sens.

Le sens est un état de la forme qui permet de saisir au premier coup d'œil les différences entre la hauteur et la largeur, entre une façade et ses côtés.

L'indication des milieux est aussi une dépendance de cette loi. Trop méconnue dans nos édifices, la loi du sens a été parfaitement comprise des architectes des temples antiques, comme du Parthénon, du grand temple de Pæstum, etc. Leur façade est d'une largeur double de la hauteur. La longueur latérale est de quatre à cinq fois la hauteur. Ces rapports rendent tellement sensibles les différences de leurs dimensions, qu'il ne peut rester aucun doute à cet égard dans le jugement du spectateur. C'est une expression franche, loyale et satisfaisante d'où résulte la beauté. Quelques architectes anciens, et à leur suite quelques modernes, n'ont pas tenu suffisamment compte de cette importante condition du beau, qui cependant a été observée dans les colonnades du Louvre et de la place de la Concorde.

Les Grecs, dans leurs plus beaux ouvrages, ont poussé le sentiment de cette loi qui nous est inconnue, au point de distribuer leurs colonnes en nombre impair sur les côtés, afin d'établir une différence de plus avec la façade dont les colonnes sont nécessairement en nombre pair comme la porte des temples l'exige. Le temple de Cérès à Eleusis est une exception qui confirme la règle. Il était quadrangulaire, de dimension égale sur chacune de ses quatre faces, mais il avait un portail en avant-corps composé de douze colonnes. Pas de colonnes sur les autres côtés. Cette forme mystique ne peut

s'expliquer que par les cérémonies et le culte lui-même, si secret que Pausanias n'a pas osé faire la description de cet édifice. On pourrait peut-être considérer les douze colonnes de ce portail comme le symbole des douze mois, et les quatre faces égales comme l'emblème des quatre saisons, des quatre points cardinaux... Quoi qu'il en soit, le portique de douze colonnes surmontées d'un vaste fronton donnait un sens très-remarquable à la façade et à la forme extérieure et lointaine de l'ensemble.

En général, le fronton formé par les lignes inclinées de la toiture est un admirable couronnement d'un portique : il tire une partie de sa valeur du sens qu'il donne aux édifices, en indiquant non-seulement les façades mais encore le milieu de ces façades. Un monument quadrangulaire à quatre frontons, nos barrières d'octroi le démontrent, perd une partie de son mérite faute d'une direction et d'un sens.

Si le fronton s'élève trop à son sommet, et qu'il se rapproche du triangle équilatéral, il perd son sens; aussi un fronton est-il d'autant plus beau que les lignes de côté diffèrent plus *sensiblement* de celle de la base jusqu'à un point déterminé où cesserait l'effet pyramidal.

La loi du sens peut seule rendre compte de la beauté qui résulte de l'abaissement des frontons. Dans les climats froids, le sentiment de bien-être

porte l'homme à préférer les toits aigus, qui préservent des pluies et des neiges; néanmoins ce sentiment si vivace est combattu par la beauté sensible qui résulte de l'abaissement du fronton, tant est puissante l'influence du sens en fait de beauté.

« Mais, dira-t-on, le fronton, qui distingue les « faces des côtés, ne distingue pas la façade anté- « rieure de la façade postérieure; il ne remplit donc « qu'à moitié les fonctions que lui impose cette loi « du sens. Les sculptures du fronton antérieur le « font reconnaître aisément; mais, à une certaine « distance, leur caractère disparaît, et avec lui cette « précieuse qualité que vous prétendez révéler. »

Les Grecs l'ont parfaitement senti eux-mêmes; et, pour obvier à cet inconvénient qui ne pouvait échapper à la délicatesse athénienne, ils imaginèrent les acrotères, angulaires et médians. Ainsi la façade du temple d'Olympie avait de chaque côté du fronton à ses angles deux immenses trépieds, au milieu une statue colossale sur son piédestal. Rien sur le fronton postérieur. A Phigalie, des acrotères indiquaient également la façade antérieure. A Égine, la façade était indiquée par deux figures au sommet du fronton et un sphinx à chaque angle. Au Parthénon, c'étaient des boucliers de bronze; dans les petits temples, des antéfixes. La loi du sens surmontait ainsi le fâcheux effet de statues ou de trépieds isolés sur les rampants extrêmes du fronton.

Le Colisée, à Rome, dont le principal mérite est d'être un colosse, a l'inconvénient de n'indiquer ni les entrées, ni les milieux, outre le défaut plus grand encore d'avoir des divisions à peu près égales en importance contrairement à la loi des proportions.

C'est en vertu de cette loi du sens, que dans l'art céramique un sphéroïde aplati est plus agréable que la sphère; par le même motif un ellipsoïde régulier ou ovale plaira moins que l'ovoïde : si cette vérité n'était pas prouvée par mille exemples dans les œuvres humaines, elle le serait par l'œuvre du Créateur, par les contours d'un beau visage.

L'immense façade du palais de Versailles sur les jardins pèche surtout par l'uniformité des lignes. Rien n'indique à distance le centre de ces vastes bâtiments; un milieu leur manque, et l'effet en est d'autant plus fâcheux, que la chapelle qui s'élève à gauche attire les regards dans un porte-à-faux que rien ne contre-balance.

La Bourse de Paris, dont les proportions générales sont fort satisfaisantes, a le même défaut : le milieu n'y est pas suffisamment indiqué par un drapeau sur l'entablement et par un cadran accroché en dessous.

La colonnade du Louvre, au contraire, est parfaitement eurythmique, et le pavillon central, fortement accentué jusque sur le ciel, relie et domine les ailes en d'heureuses proportions.

La cour du Louvre serait un grand bassin de pierre sans l'indication des milieux par le fait des frontons. Mais l'indication des milieux serait elle-même insuffisante, si un énorme pavillon et sa toiture en dôme ne donnaient à cette cour une direction, une orientation, un sens.

Nous excluons de la belle forme le cube géométrique, qui n'a pas de sens : nous considérons qu'un carré est une forme ingrate, dépourvue de sens et réservée aux dallages; qu'un tableau de hauteur et de largeur égales est d'une fausse proportion, quel que soit, du reste, le mérite de la peinture; il en est de même des fenêtres et des portes d'un édifice.

Nous n'admettons pas au nombre des belles formes céramiques un cylindre de hauteur et de largeur égales. Hormis les pavages, le carré n'est guère employé que comme correctif en architecture : ainsi les battants d'une porte élevée ayant en hauteur quatre et cinq fois leur largeur gagneront à être ornés de panneaux carrés qui agiront sur la vue par opposition et par répétition. Il en est de même des métopes répandues sur la frise de l'ordre dorique. L'effet des métopes carrées, augmenté encore par l'interposition des triglyphes, coupe heureusement avec une sorte de cadence le long bandeau de l'entablement.

Ici encore la forme carrée asservie à l'ensemble

produit son effet par opposition et comme correctif; elle tire un sens de la répétition.

C'est toujours par opposition, comme correctif, et en vue du contraste, que la porte saillante sur la longue muraille d'une ville, un pavillon en avant-corps d'une galerie, peuvent être de hauteur et de largeur égales et produire un bon effet dans l'ensemble. Les pavillons des colonnades de la place de la Concorde et ceux de la place Vendôme sont dans ce cas. Je citerai même des fenêtres carrées qui produisent l'effet heureux des métopes, dans certains édifices où la forme ronde domine. Par exemple, à la barrière Saint-Martin, où l'ensemble rond est supporté par des arcades rondes sur des colonnes rondes; le bandeau de fenêtres carrées qui percent le nu du mur produit un effet eurythmique et en même temps un effet de contraste. Ce résultat eût été le même à l'extérieur du théâtre Ventadour, si les exigences locales n'avaient obligé l'architecte à superposer deux rangées de ces fenêtres carrées, qui ne sont pas nécessitées quant à l'effet général par une suffisante quantité de lignes courbes environnantes.

Puisque j'ai prononcé le mot Eurythmie, dont la définition viendra plus tard, je saisis cette occasion de dire que les proportions d'une ouverture peuvent être : 1° relatives à sa hauteur comparée à sa largeur; qu'elles peuvent être, 2° relatives aux dimen-

sions de l'édifice lui-même, mais que les lignes, les angles, les ombres qui lui donnent une figure spéciale, indépendamment de ses proportions, font de cette baie un membre eurythmique concourant à la décoration de l'ensemble, c'est-à-dire à l'Eurythmie.

Je reconnais que certains jolis temples de la Grèce, celui de la Victoire Aptère, par exemple, celui des propylées d'Éleusis, etc., avaient une façade de hauteur et de largeur égales ; mais ces temples étaient des édifices secondaires qui ne peuvent entrer en comparaison avec les monuments de premier ordre, les seuls qui doivent être analysés comme types de la belle forme.

Quoique n'ayant pas été formulée, la loi du sens existe à l'état d'instinct dans les impressions et les jugements populaires, qui sont la voix de Dieu. Cela n'a pas *de sens* se dit comme une condamnation. Voilà *le sens* est une locution qui implique l'idée d'un sens incomplet mais reconnaissable. Lorsque enfin le sens se démontre de lui-même, qu'il brille par son évidence, la loi du sens est satisfaite, une des conditions du beau est remplie, et cela dans l'ordre moral comme dans l'ordre matériel. Le sens moral des édifices mérite aussi de notre part un examen rapide.

HUITIÈME ÉTUDE.

SENS MORAL
OU CONVENANCE DE STYLE.

SENS DE L'ARCHITECTURE OGIVALE. — LES CATHÉDRALES. — SENS DE L'ARCHITECTURE ROMANE. — LA CHAPELLE DE LOUIS XVI. — LA CHAPELLE DE SABLONVILLE. — L'HOTEL DE VILLE DE PARIS. — ARCHITECTURE COMMUNALE. — LE PALAIS DU QUAI D'ORSAY. — LES THÉATRES. — LES BIBLIOTHÈQUES.— LES HALLES ET MARCHÉS. — LES HOPITAUX.— LES BAINS. — LES STATIONS DE CHEMIN DE FER. — LES FONTAINES. — LES PORTES SAINT-DENIS ET SAINT-MARTIN.— L'ORDRE ROMAIN ET L'ORDRE FRANÇAIS.— LES ORDRES GRECS ET LES ORDRES DE FER.

Nous avons dit que le sens était un état de la forme matérielle , qui permet de saisir au premier coup d'œil les différences entre la hauteur et la largeur, entre une façade et ses côtés, etc.

Le sentiment auquel s'adresse en nous ce genre de beauté nous porte à vouloir encore que chaque œuvre d'architecture ou de céramique ait un aspect et des conditions de forme en rapport avec la destination même de l'œuvre, de telle sorte qu'au premier coup d'œil la destination soit sensible. Nous nommons *sens moral* cette précieuse qualité.

Quel est le *sens moral* de l'architecture ogivale? Soit par la direction des grandes voûtes, soit par l'effet de ses merveilleux élancements, le style ogival a un sens éminemment religieux, au point que nous voudrions le voir exclusivement consacré aux églises chrétiennes. Le style du magnifique palais ogival de Westminster à Londres, où sont réunies la chambre des pairs et celle des communes, a un sens en Angleterre et n'en aurait pas chez nous. En effet, dans les solennités, ces corps d'État sont présidés par les rois et reines de la Grande-Bretagne, qui sont à la fois chefs politiques et religieux. La religion et la politique devaient donc imprimer leur caractère à l'édifice le plus important des trois royaumes. Ici le sens moral qui résulte de l'architecture ogivale est parfaitement motivé. Quant au défaut providentiel ou calculé de symétrie, on peut s'en rendre compte par le caractère schismatique du dogme anglican.

La religion qui créa les temples grecs en l'honneur des dieux de l'Olympe a disparu, tandis que ses monuments sont restés. Ils n'auraient aucun sens moral dans les sociétés modernes, s'ils ne réveillaient en nous le culte des grands souvenirs, celui des beaux-arts et des chefs-d'œuvre antiques; aussi une place leur doit être assignée de nos jours au milieu des populations les plus civilisées : collections de statues antiques, musées de peinture et

de sculpture, consécrations des faits mémorables, glorification des grands hommes, telle doit être la destination de ces édifices. Ils auraient ainsi un sens moral qui en ferait reconnaître l'usage, et les distinguerait de tous autres, comme on distingue une façade d'un de ses côtés.

Une chapelle sépulcrale aura un sens moral et sera appropriée à son objet si l'intérieur rappelle les cryptes et les fondements souterrains de nos belles cathédrales. La chapelle expiatoire de Louis XVI est un chef-d'œuvre par le sens moral dont elle est revêtue. Au premier aspect, l'édifice indique une inspiration et communique une pensée sans incertitude. La chapelle funéraire de Sablonville n'a pas moins le caractère et le sens moral de sa pieuse et lamentable destination.

Comment n'être pas saisi du sens funéraire des Pyramides, ces vains emblèmes de la stabilité dans l'élévation ! Outre l'effet qui résulte de l'opposition de leurs angles nets et de leurs arêtes droites sur la ligne vaste et sinueuse du désert où l'œuvre de l'homme est isolée en présence de l'œuvre de Dieu, elles portent dans l'âme le sentiment de leur destination sépulcrale.

Le style roman semble être après la pyramide celui qui convient davantage aux sentiments qu'éveille en nous la vue des tombeaux.

D'autres édifices de nos villes tireraient leur

beauté du sens de leur architecture ; ainsi l'Hôtel de Ville de Paris pourrait être sous ce rapport un modèle de l'architecture communale.

Le palais du quai d'Orsay a bien le style qui convient aux délibérations d'un conseil d'État, d'une cour des Comptes et aux grands tribunaux de la nation.

Les fêtes, les théâtres ont aussi leur architecture; d'heureux essais en ont été faits à Paris dans ces derniers temps.

L'architecture des bibliothèques est à créer en France.

L'architecture des marchés et des halles est généralement un non-sens; elle se trouve en plein désaccord avec leur destination. Les municipalités, comme les architectes, ne voient dans ces constructions que l'occasion de faire un monument, une œuvre glorieuse; toutes sont d'une hauteur démesurée, ce qui les rend très-coûteuses. Quoiqu'il s'agisse d'y placer des marchandises à hauteur d'homme, comme graines, volailles, poissons, ces bâtiments semblent destinés à des entassements de mastodontes : la belle ordonnance de l'architecte ne tarde pas à être coupée par des persiennes, des abris de tous genres, car les pluies et le soleil font justice de ces grandes ouvertures : il règne alors un vide immense et sombre à l'intérieur; les vents s'y engouffrent, et il y gèle comme au milieu de la rue.

Parmi les édifices publics, les marchés doivent se distinguer par leur peu d'élévation. Ils doivent abriter de la pluie et du soleil le marchand, la marchandise et l'acheteur. Ils doivent de l'air à la marchandise, de la lumière à l'acheteur et de l'aisance au marchand. Cette sorte d'architecture comporte surtout une distribution largement calculée de grandes artères, d'avenues et de passages où les dégagements soient faciles et bien indiqués. Dans un marché comme celui des Innocents à Paris, au lieu d'une seule place centrale, il en faut de petites; au lieu d'une grande fontaine centrale, il faut des fontaines réparties et variées; au lieu de grands combles supérieurs, il faut des voûtes inférieures c'est-à-dire des caves partout où la conservation des aliments l'exige. Comme art, le sens de ce genre d'architecture est aussi à créer.

Il y a quelques édifices publics qui doivent manquer à cette condition du sens, à ce style, à ce caractère qui indique l'usage auquel ils sont consacrés. Ainsi les hôpitaux ne sauraient assez voiler leur triste destination sous une apparence agréable. Les cours pavées devraient y être remplacées par des jardins verdoyants, avec des chemins dallés pour la promptitude du service. Chaque fenêtre devrait donner le plus d'air, de soleil et de gaieté possible. Des pelouses, des points de vue sur des massifs de verdure et de fleurs, des promenades

sablées, une architecture solide, sans emphase, modeste même, loin de la ville pour les incurables, près de la ville pour les accidents; des succursales ou administrations dans la ville avec des litières pour les différents hospices, tous loin des bords du fleuve ou de la rivière, aucun caractère générique d'architecture, tel devrait être la règle à l'égard de ce genre d'édifices. Si jamais un hôtel des Invalides civils est décrété, qu'il soit loin de Paris, là où les subsistances abondent à bas prix, en vue de la mer, et que ses constructions hospitalières soient variées, saines, rustiques et durables.

Les établissements de bains ou maisons de bains qui n'ont pas encore un substantif, un nom qui les désigne dans notre langue, n'ont pas encore une architecture dans notre capitale. Il n'en est pas de même en Allemagne. Vienne possède des modèles de ce genre. On en voit aussi à Londres et à Constantinople.

L'architecture des chemins de fer aura, nous l'espérons, un sens. La gare du chemin de Paris à Strasbourg en construction aujourd'hui annonce un sentiment du sens fortement exprimé : de belles masses au nombre de trois, un milieu largement indiqué, les formes principales tirées de la nature même et de la destination de l'édifice, composent un style particulier aux chemins de fer. Le duché de

Bade a produit aussi des modèles : les stations du chemin de Kehl à Karlsruhe méritent d'être visitées non-seulement par les architectes des chemins de fer, mais par tous les architectes.

Il est à souhaiter que la gare du chemin de Paris à Lyon soit digne de la France. Si l'on en peut juger dès aujourd'hui, son orientation pourrait bien manquer à la loi du sens. Voilà une façade appelée sur Paris, qui vaut bien l'honneur qu'on le regarde, appelée par une rue qui part en ligne droite de la place de la Bastille, et cette façade regarde Vincennes! Si parmi les conditions imposées à l'architecture des chemins de fer on compte la proximité de la ville, on peut dire encore que la gare de Paris à Lyon manque totalement à cette règle de convenance.

L'architecture des fontaines a été longtemps négligée en France. La fontaine des Innocents, malgré les sculptures de Jean Goujon, ne pouvait rivaliser avec les belles fontaines de Rome et de Sicile. Aujourd'hui, nous avons la fontaine de la place Louvois et celles des Champs-Élysées qui peuvent être citées comme des modèles en ce genre de constructions. Les fontaines ne doivent ressembler ni à des portails, ni à des piédestaux, ni à des tombeaux, ni à des campaniles, ni à des guérites. Elles ne doivent jamais entraver les voies de communication, et il serait fort regrettable que la fontaine

des Innocents fût transportée dans la cour du Louvre, comme on en a le projet ; outre son inutilité complète en ce lieu inhabité, elle formerait quatre obstacles : 1° au passage du pont des Arts à la rue Saint-Honoré ; 2° au passage des Tuileries à Saint-Germain-l'Auxerrois ; 3° à la vue de l'Institut de l'entrée de la rue du Coq ; 4° à la vue des Tuileries de l'entrée orientale du Louvre. La beauté d'une œuvre d'art compense quelquefois son inutilité, mais elle ne saurait compenser l'incommodité ou la gêne publiques.

Les portes Saint-Martin et Saint-Denis ne peuvent être considérées que comme des œuvres d'art, des arcs de triomphe, des ornements de la cité ; loin d'être nuisibles, elles ont un genre d'utilité fort recommandable. Leurs larges jambages et les trottoirs qui les entourent sont un abri pour les passants contre ces innombrables voitures qui arrivent de tous côtés dans ce lieu populeux. Ces abris pour le public à pied manquent à Paris dans les croisements de rues. A Londres il n'en est pas ainsi : dans les carrefours fréquentés, plusieurs bornes de fonte, étroites, hautes, d'une certaine simplicité élégante, forment au centre de ces carrefours un asile commode contre les voitures, et d'où les gardiens peuvent surveiller d'un coup d'œil toutes les rues aboutissantes. Ces abris manquent à Paris ; en certaines places ils y seraient

aussi utiles que des garde-fous à un pont. Rien ne s'opposerait à ce que ces *Gardes-foule* ne fussent des chefs-d'œuvre de sculpture : la fonte de fer se prête à toutes les conditions de résistance et d'ornementation.

La place des gardes-foule est indiquée en quelques endroits par les arbres de liberté; une telle mesure de sécurité serait préférable à ces symboles mal choisis, car si l'allégorie ou la similitude ont quelque valeur en fait de symboles, que penser de ces agrestes habitants des prairies amis des clairs ruisseaux? transplantés dans nos rues, emprisonnés dans nos carrefours, ils sont un triste emblème de Liberté.

Les Grecs ont créé trois ordres d'architecture pour la pierre. Chacun de ces ordres, savoir, le dorique, l'ionique et le corinthien, a un sens moral, une convenance évidente pour trois usages différents.

Les Romains ont voulu créer un ordre qu'on appelle composite ; en cela ils n'ont pas réussi, car les changements qu'ils ont cru faire au corinthien pour créer cet ordre composite ont abouti à quelques modifications insignifiantes; au contraire, ce que les Romains ont appelé dorique denticulaire se trouve être, à mon avis, une création qui leur appartient tout entière : le chapiteau avec quart de rond taillé d'oves est la plus distinguée de toutes les tentatives qui ont été faites pour créer un ordre,

depuis les Grecs. Les annelets du filet, quelques rosaces dans le gorgerin, forment un composé eurythmique digne des Grecs, et qui mériterait le nom d'ordre romain, si la colonne n'eût été renflée outre mesure : sa place était entre le dorique et l'ionique.

Des essais ont été faits en France à plusieurs reprises pour créer un ordre français ; les résultats furent infructueux, burlesques même. Perrault, qui a tenté le problème, échoua complétement. Sur un chapiteau corinthien, il avait travesti les feuilles d'acanthe en plumes de coq pour faire honneur à la Gaule; la fleur, en soleil, pour flatter le grand roi; les fleurs de lis, les colliers des différents ordres y figuraient aussi, afin que toutes les classes fussent intéressées dans l'ordre français. Une chose manquait, c'était l'ordre lui-même; il manquait les proportions fondamentales, il manquait la beauté, la nouveauté d'ensemble; et, comme il s'agissait d'un ordre nouveau, l'essentiel a manqué de toutes parts. Semblable aux Romains qui ont créé un chapiteau en croyant faire du dorique, Perrault a fait presque un ordre français sans le savoir par l'accouplement des colonnes; ce qui fut une charmante innovation.

J'ai la conviction que l'on peut encore faire de belles créations en architecture, mais vouloir de son vivant les embellir de la consécration des âges est une folle prétention, c'est croire qu'on peut

donner à un enfant non-seulement l'expérience, mais les années d'un vieillard. Innover et sauf-garder l'innovation par le respect qu'inspire une antique origine, tel fut à la fois le calcul et l'écueil des innovateurs : ils pensaient naviguer sans quitter la terre ferme ; ils espéraient découvrir l'île inconnue et y aborder sans oser sortir du continent.

Les architectes modernes ont un rôle important à remplir dans l'histoire de l'art : ils ont à créer trois ordres ayant un sens moral, une convenance d'actualité. Il s'agit de créer trois ordres de fer qui répondraient aux divers emplois de ce métal dans les nouvelles constructions, comme les ordres grecs correspondent à l'emploi de la pierre dans nos divers monuments.

Le sens moral de l'architecture ne peut se démontrer en tout par des exemples, puisqu'en plusieurs genres, la loi n'ayant pas été satisfaite, les exemples n'existent pas, et que les vrais modèles sont des raretés qui de temps à autre se dégagent des nuées du hasard dans le cours des siècles.

NEUVIÈME ÉTUDE.

FORMES PRIMITIVES.

CYLINDROIDES. — PROPORTIONS. — MONUMENTS CONSIDÉRÉS COMME CYLINDROIDES — COMME CRATÉROIDES — COMME TIGES. — PHARE DU CARROUSEL. — COLONNES RENFLÉES. — ORIGINE DE CETTE ERREUR. — COLONNETTES DES CATHÉDRALES. — CYLINDROIDES CÉRAMIQUES.

> Il serait à souhaiter qu'on fît des observations critiques qui pussent fixer l'incertitude en déterminant les bornes précises et le point juste de division entre le trop haut et le trop bas, le trop grand et le trop petit dans tous les genres.
>
> LAUGIER.

Le cylindre est une forme à parois perpendiculaires sur la circonférence d'une base circulaire.

Après de nombreuses observations sur les proportions les plus convenables à un cylindroïde céramique, nous avons adopté comme principe de beauté et de stabilité, qualités solidaires, des proportions facultatives qui seraient de trois fois au moins la demi-largeur ou rayon, et de trois fois au plus la largeur ou diamètre, comme mesures de la

hauteur. Voir le n° 1 de l'atlas des études céramiques.

En architecture on peut appliquer ce principe aux piédestaux, aux hémicycles, aux monuments, et aux intérieurs circulaires. Ainsi un dôme hémisphérique ayant en hauteur une demi-largeur pourra être élevé en dessus du sol de trois à six fois sa demi-largeur.

Le monument choragique de Lysicrate à Athènes, vulgairement appelé Lanterne de Démosthène, est un cylindroïde ayant en hauteur deux fois son diamètre mesuré à l'extérieur, de la base des colonnes au sommet de l'entablement, sous la cymaise de la corniche, pièce appartenant au toit. Cette construction est attribuée à l'époque où vivaient Démosthène, Apelle, Lysippe et Alexandre le Grand. Ajoutons que ce monument repose sur une base dont la hauteur totale est juste de trois demi-diamètres. Voir Stuart et Revett.

Lorsqu'une série d'observations consciencieuses dans un art sont confirmées dans un autre art par des monuments appartenant aux plus beaux temps de l'humanité, cet accord mérite une grande attention, car il révèle la présence des lois analogiques, les principes mêmes de la beauté.

Si l'on considère d'un point de vue général les proportions des cratéroïdes § pag. 41 on comprendra sans peine qu'un monument, vu en élévation, en silhouette, et dont le diamètre serait de deux à

cinq fois la hauteur de l'édifice, peut être comparé à un cratéroïde, et que les proportions céramiques sont en même temps des proportions architecturales.

Le temple de Pæstum offre l'exemple le plus parfait des proportions extrêmes que nous avons assignées aux cratéroïdes : il a en largeur deux fois sa hauteur, si l'on regarde sa façade ; et si on le considère latéralement, il offre encore un exemple parfait des proportions d'un cratéroïde ayant en largeur cinq fois sa hauteur ; en ne comprenant dans la hauteur ni le haut de la corniche, qui fait partie du toit, ni les gradins, qui font partie du sol.

Antérieurement, et se conformant à la même loi, les architectes du Parthénon donnèrent en largeur à la façade deux fois sa hauteur, et ils ajoutèrent au sens en comprenant dans la hauteur de l'édifice les gradins et la corniche. L'exactitude de ces rapports ne laisse aucun doute sur l'existence du principe formulé d'une manière générale et appliqué avec une certaine indépendance individuelle par chacun des architectes. Ces différences dans l'application confirment le principe plus que l'indentité rigoureuse qui pourrait être le fait de copistes.

Dans le Parthénon, les angles latéraux du fronton indiquent clairement que le toit et la corniche sont distincts, outre les têtes de lion pour l'écoulement des eaux qui désignent l'épaisseur du toit

sur les côtés. Ces deux parties différentes sont nettement séparées, mais les modernes les ont confondues généralement sous le nom de corniche et les ont employées simultanément dans la décoration des intérieurs.

Le grand temple quadrangulaire de Cérès à Éleusis, bâti par Corœbus, avait sur toutes ses faces quatre fois la hauteur en largeur. Le Panthéon d'Agrippa est remarquable par le peu d'élévation des parois qui supportent son dôme. L'intérieur de ce temple a les proportions d'un cratéroïde.

Lorsqu'un édifice excède en façade ou en largeur cinq fois sa hauteur, on peut le comparer à un discoïde pour les proportions, § p. 41. Laugier, qui possédait la philosophie de l'architecture, donne à ce sujet un avis excellent ; il dit : « La largeur des façades des bâtiments en galerie n'excédera pas cinq fois leur hauteur ; si la façade est plus longue, on se trouvera dans la nécessité de la couper par des pavillons de forme différente. » Voilà un précepte peu connu et peu suivi, mais tout à fait conforme à notre sentiment et à nos observations. Nous regrettons que la distance facultative entre les pavillons n'ait pas été indiquée par ce savant, et nous nous permettons de la fixer, par analogie, à deux fois au moins et à cinq fois au plus la hauteur de l'édifice prise comme mesure de la largeur. Ainsi, une façade qui aura en largeur cinq fois sa

hauteur au plus et deux fois au moins, sera dans de justes limites, quelle que soit du reste la fraction, *en moins* dans le premier cas, et *en plus* dans le second. En ceci je diffère complétement de l'ingénieux Laugier; car notre œil ne comporte pas l'appréciation des petits rapports que le compas ou le mètre seuls peuvent découvrir. Des pavillons alternants et trop rapprochés, comme au Carrousel, forment une longue et monotone galerie qui, pour le bon effet, exigerait des coupures, des avant-corps, ou bien des pavillons suffisamment espacés.

Enfin, pour continuer l'analyse analogique de l'art céramique et de l'architecture, on pourrait comparer avec raison aux tiges céramiques (voir p. 41) les tours élevées, dont la hauteur excède trois fois le diamètre. Dans l'art céramique, une tige n'est possible qu'avec une base, un appui, mais quand il s'agit de masses architecturales vis-à-vis desquelles les agents extérieurs cessent d'être une cause de déplacement et de chute, la base est remplacée par le poids même de l'édifice, qui maîtrise les mouvements de l'atmosphère comme certains blocs isolés résistent par le même motif aux efforts de la mer. L'énorme pesanteur des tours, clochers, colonnes triomphales et des obélisques, rassure le spectateur par le sentiment d'une masse inébranlable, tandis que les modèles réduits des mêmes monuments sont d'un aspect stérile et inquiétant.

Stérile, puisqu'il leur manque le principal mérite, celui du volume, et inquiétant, puisqu'il leur manque la stabilité qui résulte de la grandeur.

Au-dessous d'un certain volume, d'un certain poids, la beauté cesse avec la force qui naît des grandes dimensions; en ce cas, un point d'appui apparent doit rassurer le spectateur, soit sous forme de base, soit par des attaches qui seraient un motif d'ornement inusité jusqu'ici, mais d'une valeur réelle. Un phare ayant été construit sur le Carrousel, la forme choisie par l'architecte était celle d'une colonne placée sur un piédestal carré. Je ne blâmerai pas le non-sens et la vulgarité du choix, je constaterai seulement les résultats. Les dimensions mesquines, quoique classiques, de cette colonne, en firent une preuve de la proposition que j'avance, savoir : qu'au-dessous d'un certain volume la beauté cesse avec la force.

Bientôt on vit le malheureux phare appuyé de quatre poutres en étrésillons qui affligeaient l'aspect de cette grande place. Ces quatre étrésillons sont l'embryon, le germe d'une belle composition lampadaire, ils sont la plante du vase de Callimaque. Je suis loin de penser que nous n'ayons pas un artiste pour féconder ce germe, je regrette seulement que cela n'ait pas encore été fait.

Les colonnes ne sont pas des cylindroïdes, mais des conoïdes; cependant quelques architectes ro-

mains et modernes leur ont donné souvent la forme cylindrique dans leur tiers inférieur par des motifs inacceptables et que réfutent suffisamment les colonnes des beaux temps antiques. Cette rupture de la ligne simple doit son origine à l'emploi des monolithes de matière précieuse. Comme dans une colonne purement conoïde, le diamètre de la base implique un cylindre énorme, les monolithes manquant à ce développement, il a fallu se résigner à un défaut qui, par suite des temps, a été pris pour une règle de l'art.

Les cathédrales gothiques nous offrent, au contraire, mille exemples de la tige cylindrique dont elles tirent un de leurs principaux caractères. Ici les cylindres sont groupés, superposés, élancés du sol à la voûte, où ils se répandent en nervures admirables. Les colonnettes de nos cathédrales rappellent ces minarets, hardis cylindres, échelonnés de la terre au ciel dans les régions orientales d'où sans doute nous est venue l'ogive chrétienne.

Si nous portons nos regards sur la céramique des anciens, nous ne voyons que de rares exemples de la forme cylindrique. La galerie de Munich, une des plus riches de l'Europe, possède néanmoins un cylindroïde assez pur : c'est un vase d'environ 60 centimètres de hauteur avec une embouchure légèrement campaniforme. Ce vase est isolé sur un pied discoïde; on pourrait lui donner le

nom de vase de Sapho dont il porte l'image. La collection du comte de Lamberg offrait un autre exemple de cylindroïde, mais à col conoïde. Le corps des Lecylos fort en usage à Athènes se rapprochait souvent du Cylindre. Nous avons vu plusieurs cylindroïdes apportés récemment de la Chine. Ces pièces de porcelaine étaient de la plus grande dimension et de la plus grande beauté. La forme cylindroïde est peu usitée parmi nous malgré sa simplicité, et peut-être à cause de sa simplicité. La ville de Genève est la seule où nous ayons rencontré des ustensiles céramiques en grand nombre, d'une forme cylindroïde, et assez bien proportionnée. Le n° 1 (Atl. céram.) représente une fontaine; sa forme cylindroïde a été motivée par la destination même du vase dans lequel on introduit les diaphragmes d'un philtre.

DIXIÈME ÉTUDE.

FORMES PRIMITIVES.

CONOIDES. — DÉFINITION. — MONUMENTS ÉGYPTIENS. — CIVITA-VECCHIA. — COLONNES GRECQUES. — LE PARTHÉNON ENTIER EST CONOÏDE. — DU DIAMÈTRE MOYEN. — SA NÉCESSITÉ DANS L'ART CÉRAMIQUE. — SON EMPLOI PAR LES ARCHITECTES ATHÉNIENS. — IDENTITÉ DES LOIS CÉRAMIQUES ET ARCHITECTURALES. — LA COMMUNE MESURE DES TEMPLES DORIQURS DE L'ATTIQUE RETROUVÉE.

. . . . Exemplaria græca
Nocturna versate manu, versate diurna.
HORATIUS FLACCUS.

Dans le cas où le diamètre d'un *cylindroïde* est moindre à son sommet qu'à sa base, nous le nommons conoïde, qu'il soit circulaire, octogone ou carré; nous n'envisageons que sa coupe. On pourrait considérer le conoïde comme symbole de la stabilité dans l'art céramique et aussi dans l'architecture. La colonne de Pæstum en est l'exemple le plus sensible et le plus connu.

Les Égyptiens nous ont laissé d'admirables monuments à parois inclinées : les pylones de Philæ, le

grand temple d'Edfou, le temple de Dandour, etc. A cette forme ils attribuaient avec raison le mérite d'une immense durée.

Outre ses qualités de résistance et de force, cette inclinaison est d'un aspect qui charme, mais dont on n'a pas analysé l'effet. Rien de plus ravissant que les tours conoïdes de Civita-Vecchia dont la mer baigne la base. L'angle d'incidence tend à répandre au loin les rayons du soleil, qui semblent à la fois plus lumineux et plus doux, réfléchis par ces murs dont les aspérités ne portent pas d'ombre, et dont les masses inclinées reçoivent dans l'ombre une lueur azurée des reflets du ciel. L'expression de ce sentiment est d'autant plus sincère, qu'étant sur les lieux nous écrivions les lignes précédentes, ignorant le nom de l'architecte qui a donné le modèle de cette construction ; nous n'avons donc pu être influencé par le grand nom d'un sculpteur de la Renaissance.

D'après des mesures récemment prises par un artiste allemand, le Parthénon lui-même offrirait à l'œil de l'examinateur attentif cette merveilleuse particularité, que ses murailles sont inclinées vers l'intérieur et que l'axe des colonnes est dirigé dans le même sens; de sorte qu'au lieu d'être un monument à parois perpendiculaires, on pourrait le considérer comme un conoïde dont les lignes étant prolongées en hauteur aboutiraient à un sommet commun.

Sous tous les rapports, la colonne dorique du Parthénon est un admirable modèle de conoïde; mais pour l'analyser, pour mettre en évidence les principes de ses dimensions et de sa beauté, il importe de remonter aux sources primitives et d'établir les proportions du conoïde céramique.

En vertu de la loi du sens et du principe de la variété dans l'unité, un conoïde de hauteur et largeur égales est d'un aspect plus satisfaisant qu'un cylindre de la même proportion. On appelle largeur du conoïde le terme moyen entre la base et le sommet. Il s'obtient facilement en ajoutant l'un à l'autre ces diamètres extrêmes dont la somme divisée par moitié est le diamètre moyen. La nécessité où sont les potiers de calculer à l'avance la contenance d'un vase, oblige de réduire les conoïdes et les clavoïdes à la forme cylindrique en prenant le diamètre moyen. Cette coutume a certainement été adoptée par les architectes d'Athènes, et il sera démontré bientôt que le diamètre moyen est le point de départ, non-seulement du tracé de la colonne, mais de toutes les dimensions, proportions et mesures de l'édifice. On voit de quelle importance est cette découverte comme archéologie, comme architecture et comme preuve des relations primitives entre la céramique et l'architecture. Les Romains, Vignole, etc., n'ayant pas connu le diamètre moyen, n'ont jamais eu la clef des proportions athéniennes.

Leur module, le module d'usage (le demi-diamètre de la base du fût), comme unité de mesure, est un étalon aveugle sur lequel chevauchent l'erreur et l'obscurité.

Les proportions d'un conoïde céramique sont de trois fois en hauteur son diamètre moyen, le diamètre de la base étant de quatre et celui du sommet de trois parties égales.

La stabilité qui résulte des parois inclinées semblerait autoriser une élévation supérieure à celle des cylindroïdes, il n'en est rien cependant ; une compensation s'établit en vertu d'autres considérations qui résultent de la loi du sens. Les conoïdes comme les cylindroïdes ne doivent pas avoir plus de trois diamètres en hauteur.

Ici une objection se présente : on pourra demander quel lien peut exister entre l'art céramique et l'architecture, puisque les colonnes, ces conoïdes de l'architecture, produisent un si bel effet avec des proportions toutes différentes de celles que nous assignons aux conoïdes céramiques ? Nous n'invoquerons pas cet adage que l'exception confirme la règle, car la communauté de principes subsiste ici dans toute son évidence.

Une colonne a deux bases, l'une prend son point d'appui sur le sol, l'autre sous l'architrave. La colonne a donc une base qui butte en haut et une qui butte en bas. Or, si chacune de ces bases mo-

tive un fût de trois diamètres de hauteur, il en résulte qu'une colonne de six diamètres sera conforme aux principes que nous avons établis en matière céramique. Telles sont en effet les proportions des admirables colonnes du Parthénon. Bien plus, les rapports entre le diamètre du sommet et celui de la base d'une tige de colonne, seront les mêmes dans un conoïde céramique, à savoir, trois au sommet, quatre à la base, la différence de hauteur étant compensée par la différence d'appuis. Outre les colonnes du Parthénon, celles des propylées de la citadelle, celles du temple de Némésis à Rhamnus, de Cérès à Éleusis, des propylées d'Éleusis, et en général des beaux temples doriques de l'Attique, ont six diamètres moyens de hauteur, trois parties au sommet, quatre à la base. Les colonnes du temple de Métaponte ont en hauteur cinq fois le diamètre moyen, celles du grand temple de Pæstum ont en hauteur cinq fois le diamètre moyen, mais en y comprenant le chapiteau ; elles ont trois à la base et deux au sommet. Enfin les colonnes de l'ancien temple de Corinthe ont en hauteur quatre fois seulement le diamètre moyen, non compris le chapiteau, quatre à la base, trois au sommet. Les temples de l'ancienne Égypte présentent souvent l'exemple de colonnes dont le fût a les mêmes proportions que celui du temple de Corinthe qui, au dire de James Stuart, remonte à la plus haute antiquité,

et par conséquent a été bâti longtemps avant Périclès. Il est une preuve de l'influence égyptienne sur les premiers ouvrages des Grecs.

Il ne serait pas vrai de dire néanmoins que la colonne, s'élevant à mesure que le goût s'épurait, atteignit six diamètres à l'époque de Périclès par l'effet seul de cette loi de progression. Le temple de Thésée, bâti quarante ans avant celui du Parthénon, à l'époque où Phidias et Ictinus étaient encore enfants, le temple de Thésée offrait l'exemple de colonnes un peu plus élevées relativement à leur diamètre que ne furent celles du Parthénon. Loin d'être un produit de la tradition ou d'une échelle de progression, celles-ci furent méditées, discutées, et sont le résumé des meilleures tentatives pour atteindre à la forme parfaite.

Si, d'un autre côté, l'on considère que le plus élevé des conoïdes céramiques l'est trois fois moins que le plus élancé des conoïdes en architecture, que la tige corinthienne qui a neuf diamètres, on verra que le terme moyen entre ces deux extrêmes est la colonne athénienne par excellence, la tige aux lignes droites, la reine des conoïdes, la colonne du Parthénon.

On ne peut méconnaître les rapports directs qui existent entre l'art céramique et l'architecture. Mais, dira-t-on, quelle est l'origine, quelle est la sanction des lois de proportions céramiques que

vous invoquez? — Elles sont le résultat d'observations multipliées, d'essais nombreux journellement répétés en face des potiers les plus intelligents. Nous avons recueilli les suffrages d'hommes capables, voués aux arts; nous avons même étudié les impressions d'enfants doués d'une habileté naturelle et éprouvée. Notre conviction est notre guide jusqu'au moment d'une démonstration meilleure. C'est ainsi que nous considérerons la colonne de Phidias comme la première autorité en fait de proportions de colonnes, jusqu'au jour où un sculpteur plus habile en aura fait une plus belle.

Aujourd'hui que l'Attique nous est hospitalière, comme autrefois l'Italie; aujourd'hui que la vapeur a supprimé la distance et que nous pouvons sur des épreuves daguerriennes, sans quitter l'atelier, comparer Memphis, Athènes et Rome, notre goût s'est éclairé, fortifié par des comparaisons réitérées; un sentiment de regret et de douleur nous saisit à la vue de certains édifices modernes portés sur des colonnes d'un galbe curviligne, incertain, défectueux. Les Romains et Vignole nous ont induits en d'irréparables erreurs; bientôt le nuage qui couvre les yeux de la génération présente sera dissipé. Combien n'aura-t-on pas à regretter d'avoir connu trop tard un mal irremédiable?

DÉCOUVERTE DU DIAMÈTRE MOYEN.

Il n'y a pas outrecuidance à donner le nom de découverte à ce qui n'est que le fait du hasard. Cette expression pouvant provoquer l'examen des hommes auxquels ces lignes sont destinées, aurait ainsi un côté utile qui me la fera pardonner, je l'espère.

D'après un usage accepté dans les écoles, et qui remonte à Vignole, architecte de la renaissance, le module est la mesure au moyen de laquelle on détermine les rapports et les proportions des différents membres d'un ordre d'architecture. Le module est égal à la moitié du diamètre inférieur de la colonne ou au rayon du cercle de la colonne pris immédiatement au-dessus de la base. Ce module se divise généralement en douze parties. On comprend que si le rayon d'une colonne antique est formé primitivement d'un nombre impair, la division de ce module en nombres pairs ne correspondra avec aucune des proportions de l'édifice. Telle est la difficulté qui s'est présentée toutes les fois qu'on a voulu appliquer le module habituel à la mesure du Parthénon.

Ayant pour les formes primitives dans la céramique une affection particulière, j'avais souvent recherché l'inclinaison et les proportions les plus convenables à ces formes dont la simplicité fait le

charme, lorsque par hasard les plans, élévation et détails du Parthénon d'Athènes, par Stuart et Revett, furent mis à ma disposition. Saisi d'enthousiasme à la vue de ces belles colonnes qui réalisaient au delà de tous mes efforts la perfection de la forme conoïde, je me livrai aux délices de cet examen. A l'étude par le moyen des yeux succéda bientôt l'épreuve au moyen du compas. N'ayant aucun motif de me conformer aux leçons de Vignole, sans déroger à mes habitudes, mesurant le diamètre supérieur et l'ajoutant au diamètre inférieur, je traçai une ligne dont la moitié représentait le diamètre moyen.

Cette mesure portée sur la colonne et répétée six fois juste, en y comprenant le tore du chapiteau, donna la hauteur de cette colonne. La même épreuve, faite sur la colonne des propylées de Mnésiclès, donna un résultat plus satisfaisant encore, car le tore n'y était pas compris.

Plaçant le diamètre moyen sur la frise, je vis qu'il en était la mesure exacte. Le chapiteau composé du tailloir, du tore et de la naissance du fût déterminée par un filet creux, est juste d'un demi-diamètre moyen.

Ces rapports si habituels dans le tracé des vases, me démontrèrent l'influence directe de la Céramique sur les travaux des architectes d'Athènes. Un bas-relief, tiré des fouilles du côté nord du Parthénon et

qui représente trois jeunes figures portant des amphores, est une preuve irrécusable de l'identité du tracé de ces vases et de celui du chapiteau. Cette portion de frise est gravée dans un recueil de M. L. de Laborde, sur les ruines du Parthénon.

Plus tard, j'essayai le tracé en grand d'une colonne dorique, et je divisai le diamètre moyen en dix parties, employant les fractions métriques pour commune mesure. Il me fut bientôt démontré que les nombres décimaux se refusaient à toute combinaison avec les proportions de mon épure. Changeant de système numérique et divisant le diamètre moyen par douze, la lumière se fit à l'instant.

Le tracé qui avait été exécuté avec soin d'après des données certaines, répondit aussitôt en nombres concordants aux dimensions suivantes :

Diamètre supérieur	10	=	5
Diamètre moyen	12	=	6
Diamètre inférieur	14	=	7

Si donc la hauteur de la colonne étant donnée on veut en faire le tracé, que cette hauteur soit divisée en six parties égales, l'une de ces six parties formera le diamètre moyen, lequel sera subdivisé en douze mesures, dont dix formeront le diamètre du sommet et quatorze celui de la base ; un quarante-huitième pour le renflement insensible du fût, l'Entasis des Grecs.

La clef étant trouvée, on peut partir du diamètre supérieur, inférieur ou moyen, pour le tracé de la colonne. Si, suivant Vignole, on prenait le rayon de la base pour commune mesure, à l'instant même on tomberait d'incommensurabilité en incommensurabilités.

Ce tracé que nous avons appelé *céramique* est simple. Ce nombre duodécimal est susceptible de fractions de trois en trois fois divisibles; aussi nous n'hésitons pas à le considérer comme celui qui fut employé pour tous les beaux temples doriques de la Grèce.

Voici quelques chiffres qui pourront démontrer la parfaite application de cette division à la mesure du dorique grec.

Fronton	28 douzièmes de hauteur.	
Entre-colonnes	16	
Frise	12	
Architrave	8	
Larmier	3	
Cymaise	3	
Tailloir	2 $\frac{1}{2}$	6 Chapiteau
Tore	2 $\frac{1}{2}$	
Entrefilet		

Il est important de remarquer dans le tracé des colonnes du Parthénon que le tore du chapiteau enveloppe le diamètre supérieur et ne lui est pas superposé.

Quand Ictinus et Mnésiclès ont arrêté leurs mesures sous l'œil de Phidias et de Périclès, que penser des Romains qui donnaient à la colonne du même dorique grec la hauteur de huit diamètres, et quel diamètre, celui de la base!

Que penser d'une nation qui enverrait étudier à Rome, à grands frais, des monuments bâtards, dont le type, l'archétype sacré, ne se trouve que dans l'Attique?

ONZIÈME ÉTUDE.

FORMES PRIMITIVES.

CLAVOIDES. — DÉFINITION. — ÉTYMOLOGIE. — CLAVOÏDES CÉRAMIQUES. — INVERSION MOLÉCULAIRE. — PROPORTIONS. — CHAPITEAUX. — CHEMINÉES VÉNITIENNES. — NÉGLIGENCE DES MODERNES. — LE PALAIS MAZARIN. — LA MONNAIE.

Lorsqu'un cylindroïde est d'un diamètre moindre à sa base qu'à son sommet, nous désignons du nom de clavoïde cette forme primitive. P. 41. La clef d'une voûte, le claveau d'une architrave, donnent la plus juste idée de cette forme que les Latins désignaient par le mot *clava*, massue, *clavis*, clef, *clavus*, cheville. Nous croyons donc avoir trouvé le mot qui représente cette forme d'où résulte aussi l'enclavement. (Atl. céram. fig. 3.)

Le mot conoïde renversé ou cône renversé, terme géométrique, a le grave inconvénient d'être d'un emploi embarrassant dans la désignation des formes composites qui exigent la jonction de plusieurs mots pour une description succincte. D'ailleurs cette

qualification de *renversé* usitée en géométrie où il s'agit exclusivement de figures abstraites, n'est pas sans inconvénients dans la désignation des formes céramiques dont le sommet est ouvert tandis que la base ne l'est pas, et dont le renversement ne peut être une chose indifférente. Un conoïde céramique est un vase dont la stabilité est reconnue, où l'évaporation est difficile, on doit l'incliner beaucoup pour le vider; le clavoïde, au contraire, favorise l'évaporation. Facile à vider, il est également facile à culbuter. Il était donc rationnel de donner à deux choses si différentes deux noms différents.

Ces considérations nous ont porté à désigner par une dénomination distincte toutes les formes dont le renversement doit nécessairement modifier les fonctions. Nous sommes d'autant plus fondé à tenir compte de l'inversion, que les expériences les plus récentes de la science, les observations les plus attentives, démontrent qu'en chimie des mélanges de matières identiques produisent des combinaisons différentes selon l'inversion moléculaire.

Les poteries noires de l'ancienne Tarquinies, trouvées à Corneto, présentent mille exemples de coupes clavoïdes dont les anses sont remarquables par leur élévation. S'il fallait citer les innombrables modèles de ce genre, nous aurions à nommer toutes les galeries de vases antiques, toutes les collec-

tions, tous les recueils. Chez les modernes, la forme clavoïdale semble réservée à la nombreuse famille des pots à fleurs et à celle non moins nombreuse des verres à boire.

Un clavoïde ne doit pas avoir en hauteur plus de deux fois son diamètre moyen, à moins qu'il ne repose sur une base dont le diamètre devra être d'autant plus grand que le clavoïde sera plus évasé et plus allongé.

Supposant alors les bords unis à la base par des lignes droites, on se conformera aux principes d'après lesquels ont été fixées les proportions des cylindroïdes, des conoïdes et des tiges. P. 41.

Par des motifs correspondants et inverses développés au sujet des conoïdes, la forme clavoïdale est peu usitée en architecture. Les lois de la stabilité l'excluent lorsqu'il s'agit de la construction extérieure des édifices.

L'ensemble du chapiteau corinthien pourrait être considéré comme un clavoïde ciselé ; le maçon livre au sculpteur un clavoïde régulier ; le sculpteur évide son chapiteau, l'exécute dans ses détails, mais les principales saillies aboutissent aux contours du clavoïde primitif.

Les tores des chapiteaux du portique de Thoricus, ceux des temples de Sunium et d'Éleusis, sont des disques clavoïdes.

On peut ranger aussi au nombre des clavoïdes

les encorbellements de quelques édifices antiques et du moyen âge. Ceux du tombeau d'Adrien ou château Saint-Ange, à Rome. Les tours de la Bastille avaient cette particularité, que la base en était conoïde, le corps cylindrique, et le sommet avait la forme d'un chapiteau clavoïde. Certaines portes d'Avignon, la tour de Beaucaire, le donjon de Vincennes, les machicoulis et les moucharabis sont des exemples qui se présentent à mes souvenirs.

Parmi les meilleurs de ces souvenirs, j'ai conservé une singulière impression. Étant monté sur un toit en terrasse dans la ville de Venise, une forêt de cheminées m'apparut. Le plus grand nombre de ces cheminées me sembla construit sur un modèle identique. C'était un clavoïde parfait, formé de briques surmontant un étroit cylindre de même matière. Une cheminée bien faite à Venise ressemble à un verre à pied, rempli jusqu'aux bords de tuileaux enfumés. Comme ces cheminées fonctionnent parfaitement malgré les vents maritimes, peut-être n'est-il pas inopportun de citer ce détail, qui paraît s'écarter du sujet principal, tandis qu'au contraire il nous y ramène, puisqu'il nous donne occasion d'examiner, de rechercher les conditions du beau dans ces formes architecturales placées au sommet des édifices.

Combien les gens de goût n'ont-ils pas eu lieu d'être affligés du peu de cas que font MM. les archi-

tectes de la partie supérieure des édifices, dont le profil se dessine toujours sur le ciel, et dont ils semblent avoir peu de souci! Nos plus beaux édifices publics sont hérissés de formes étranges, de cheminées hautes, basses, isolées, accouplées, sans ordre, entremêlées de tuyaux droits, inclinés, bifurqués, coiffés de mille extravagances, selon le caprice des maçons et des poêliers. Quand l'architecte fait les plans d'une construction, doit-il se borner aux conditions de beauté relative aux murailles, et ne rien prévoir au delà de la corniche ou de l'attique? doit-il s'en rapporter au hasard, ou, ce qui est pire, aux fumistes et aux ramoneurs? Si l'édifice est visible de loin, l'artiste ne doit-il pas combiner ses cheminées comme il combine ses colonnes? ne doit-il pas redouter le désordre de ces excroissances inévitables, qui se découperont sur le ciel et aviliront l'œuvre dans ses plus précieux contours?

Portons nos regards sur le palais de l'Institut, dont le pont des Arts permet de bien saisir l'ensemble : ce dôme, ces deux pavillons reliés par un hémicycle, ce portail, ces lions accroupis, tout cela se balance parfaitement. Nous admirerions sincèrement l'ordonnance de cette composition sans nous inquiéter si le corinthien s'allie convenablement avec l'ionique, et si ce qu'on nomme les règles ont été observées dans les proportions ioniques;

ce qui nous blesse dans l'aspect de ce monument, c'est d'abord l'irrégularité des combles, puis l'incroyable mise en scène de cheminées et de vases chevelus ou flamboyants dont il est le théâtre. Si l'on tient compte des matinées brumeuses, si fréquentes sur les bords de la Seine, on verra l'importance des profils de cet ordre de colonnes fumeuses, anormales, seules visibles alors d'un côté à l'autre du fleuve, et dont le bel hôtel de la Monnaie est infesté.

Le désordre et l'irrégularité ne sont pas moins choquants aux Tuileries, où le sens moral a une importance énorme en raison des impressions secrètes qui souvent dirigent les peuples. Le pavillon central est digne de la réputation de Philibert Delorme, les deux ailes s'y rattachent convenablement en façade, mais fort mal par le faîte. Vus du Carrousel, les combles de ces vastes bâtiments sont entrecoupés, du pavillon de Flore au pavillon de Marsan, par le plus bizarre assemblage de cheminées en manière d'armoires étayées, de paratonnerres, de tuyaux de tous les diamètres, de toutes les hauteurs. Cette grande ligne est criblée d'entailles, d'ouvertures, de trous vitrés, dont les formes et les nuances sont de la plus mauvaise apparence. Que penserait-on d'un homme richement vêtu qui paraîtrait en public avec un chapeau écrasé, bossué, déchiqueté? Cet accoutrement aurait un sens moral peu favorable à l'indi-



vidu. N'oublions pas que le terme de comparaison dans les jugements des hommes sur l'architecture, est leur propre conformation : l'observation des convenances et la bonne tenue inspirent le respect.

On ne saurait assez louer l'architecture récente de la façade latérale, sud, de l'Hôtel de Ville, pour la beauté et la pureté de son faîtage.

Je rends grâces aux clavoïdes vénitiens, qui m'ont amené à dire ma pensée sur un sujet trop négligé par les modernes. Il est vrai que l'antiquité ne donne aucun modèle de cheminée; mais, pour bien imiter les anciens, tenons compte des climats : voilà un principe qu'ils n'ont jamais négligé; dans nos climats ils eussent songé à combiner cette partie de l'édifice de manière à en tirer parti pour l'eurythmie et pour l'embellissement. Le profil des combles sur le ciel est de tous les profils le plus important dans l'architecture des édifices destinés à être vus de loin ou dans leur ensemble.

La clef de voûte, avons-nous dit, est la représentation par excellence du clavoïde; souvent elle figure en reliefs ornés au sommet d'un arc en plein cintre. Les Égyptiens, les Grecs et les Romains attachaient une juste importance à la clef de voûte et à son ornementation, importance telle que les Grecs l'appelaient *Harmonia*, et que les Romains dans leurs arcs de triomphe y plaçaient la statuette de la victoire ou celle du triomphateur.

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE R.F. IMPRIMÉS

DOUZIÈME ÉTUDE.

FORMES PRIMITIVES.

SPHÉROIDES. — LA SPHÈRE MESURÉE PAR ARCHIMÈDE. — CONTENANCE DE LA SPHÈRE. — MODÈLE DE LA SPHÈRE. — LE COMPAS. — LE TOUR DU POTIER. — EFFETS DE CONTRASTE.

La sphère et les sphéroïdes sont des formes primitives. De même que le cube et le carré, la sphère appartient plus à la géométrie qu'à l'art des belles formes, et c'est comme géomètre sans doute que Pythagore préférait la forme sphérique à toutes les autres. Archimède mesura le premier la surface de la sphère; ce fut une des plus belles découvertes de la géométrie. La sphéricité des mondes, l'attraction des sphères, sont des considérations en dehors de mon sujet; je circonscrirai dans les limites les plus étroites tout ce qui a rapport à cette forme.

J'ai tenté de faire un vase sphéroïde (atl. céram. 5) en modifiant la sphéricité par un aplatissement lenticulaire, en le surmontant d'une tige légère à base

conoïde, en l'ornant d'anses ciselées que j'ai cherché à rendre élégantes et dans lesquelles la ligne droite domine; puis, à l'imitation des architectes de nos cathédrales, j'ai brodé sur la forme ronde une rose travaillée à jour et découpée d'ornements intersécants. Il a fallu cela pour faire paraître agréable ce produit du compas réfractaire à la loi du sens et nommé sphéroïde.

De même que la ligne droite est le chemin le plus court d'un point à un autre, la sphère est la forme qui contient la plus grande quantité de molécules sous la plus petite étendue de surface possible. Cette considération a une certaine importance dans les arts céramiques, d'où l'utilité n'est pas exclue.

La sphère est l'emblème de la courbe la plus complète dans tous les sens. L'exécution d'une sphère en sculpture est, dit-on, d'une extrême difficulté; il est donc beaucoup plus facile de créer l'original que d'en faire la copie? La bulle de savon livrée à elle-même est un modèle simple mais parfait de la sphère.

Tout ce qu'on pourrait dire de la forme des dômes, des arcades, des voûtes sphéroïdes, tout ce qu'on pourrait décrire de l'intelligence, du goût, du sentiment, nécessaires au tracé de la courbe hémisphérique régulière si fort en usage dans l'architecture, se résume en un seul précepte : Prenez un compas.

Il est vrai que la section de sphère, ou plutôt la

rondeur dans le sens horizontal, est une condition élémentaire de toutes les formes céramiques faites sur le tour du potier. Aussi cette condition est-elle mise hors de cause, et nous n'avons considéré la forme que comme silhouette et en élévation. Car ici le tour fait l'office du compas : au lieu de tourner sur l'objet à décrire, il tourne l'objet lui-même sous une pression mécanique d'où résulte une forme circulaire étrangère au goût, au sentiment et à une intelligence anormale. L'Aryballon des Grecs est une forme sphéroïde assez commune dans les collections de vases grecs; ce mot désignait des vases apodes de petite dimension. Les variétés pomiformes et orbiculaires, souvent citées par M. Brongniart, dérivent aussi de la sphère.

La sphère peut concourir à l'ensemble d'un vase composite; ses développements ne doivent prendre le nom de proportions que relativement aux divers membres de la composition dans laquelle la sphère est employée.

Le sphéroïde aplati (p. 41), ayant un sens qui distingue sa largeur de sa hauteur, est dans des conditions qui le rapprochent de la forme intelligente. Il en est de même de l'Ellipsoïde, qui se distingue de la sphère par des rapports de hauteur et largeur différentes. Néanmoins, ces sphéroïdes à sens borné offrent peu de ressources dans les belles compositions céramiques. Un ellipsoïde bitronqué

est une sorte de vase fort utile dans les caves; il appartient à un art honorable sans doute, mais que nous n'admettons pas au nombre des beaux-arts.

Une circonférence inscrite dans un carré en modifie la stérilité par l'effet du contraste. On en voit un exemple dans le dallage du Panthéon d'Agrippa à Rome. C'est par un sentiment analogue, que les architectes surmontent d'un cône allongé une boule placée sur un pilier isolé. La forme aiguë du cône stimule, et les lignes droites qui le forment corrigent la nullité du bloc géométrique. Les lignes droites et les angles droits d'une croix étant combinés avec la sphère produisent un effet de contraste plus satisfaisant encore et composent, quant à l'art, un emblème de l'universalité des formes, emblème que l'on place dans la main des rois comme symbole de leur puissance, et aussi de l'universalité de la religion chrétienne.

TREIZIÈME ÉTUDE.

FORMES PRIMITIVES.

OGIVOIDES — DÉFINITION — ARCHITECTURE OGIVALE. — DOIT ÊTRE LÉGISLATIVEMENT RÉSERVÉE AUX ÉGLISES. — TRACÉ DE L'OGIVE. — LA POMME DE PIN. — L'OEUF ET LE FOUR CÉRAMIQUE. — LA FLAMME ET LE HAUT-FOURNEAU. — LE POISSON ET LE NAVIRE. — L'AMANDE ET LE PROJECTILE.

L'ogivoïde est à la sphère ce qu'est le conoïde au cylindre. C'est un sphéroïde moindre à son sommet qu'à sa base : c'est l'œuf la pointe en haut.

L'ogivoïde est aussi important dans l'architecture chrétienne qu'est le conoïde (la colonne) dans l'architecture grecque.

Une fenêtre ogivale nous offre la silhouette d'un ogivoïde à base cylindroïde, de même que les portes de Mycènes ou des propylées d'Éleusis représentent les lignes d'un conoïde.

Une fenêtre ogivale sera d'une belle proportion, je dirais volontiers de la plus belle proportion, si la partie que nous nommons cylindroïde a en hau-

teur trois fois son diamètre. Elle sera encore bien proportionnée si elle n'a que trois fois son demi-diamètre. Mais, au-dessous de cette proportion, l'élégance de la fenêtre disparaît, les ornements deviennent nécessaires, à moins qu'une série de formes semblables ne produise un effet d'ensemble. Les exemples de fenêtres ogivales, d'une hauteur démesurée, ne sont pas rares. Cette forme correspond aux tiges et se voit surtout dans les chœurs des cathédrales. Cologne, Beauvais, la Sainte-Chapelle, doivent être cités pour la légèreté des tiges ogivales.

La forme ogivale remonte à la plus haute antiquité : le tombeau ou trésor d'Atrée à Mycènes, une porte à Arpino, un aqueduc à Tusculum, des arcs de voûte dans le Mexique, dans la Cyrénaïque, une chambre sépulcrale à Tarquinies, etc., etc., subsistent encore pour l'attester ; mais toutes ces constructions ne sont que des embryons précurseurs du style ogival qui s'est répandu dans toute la chrétienté au XIIIe siècle. Ces merveilleux monuments chrétiens à ogives ont eu des générations de détracteurs : aujourd'hui enfin justice est faite de cet aveuglement.

Le caractère religieux et sublime du style ogival est reconnu, compris, admiré. Il serait à souhaiter même qu'il fût exclusivement et *législativement* réservé à la construction des églises chrétiennes,

comme certains calices, ciboires, châsses, vêtements sacerdotaux sont exclusivement consacrés au culte.

Les proportions que nous avons assignées aux cylindroïdes qui supportent des dômes sphériques, pages 47 et 72, s'appliquent parfaitement aux parois qui supportent les voûtes ogivales et les dômes ogivoïdes. Un dôme ogivoïde est plus solide qu'un dôme sphérique, de même qu'une arcade ogivale est plus solide qu'un plein cintre.

L'ogive peut être plus ou moins élancée : son tracé, au moyen d'arcs de cercle qui se rencontrent, est facile. L'architecte du dôme de Cologne a préféré l'ogive inscrite sur le triangle équilatéral, et l'on s'accorde généralement à reconnaître la supériorité de ces proportions.

La pomme de pin, soit qu'on l'observe dans sa position naturelle, soit qu'on la considère comme ornement, est un ogivoïde d'une grande beauté, non-seulement pour sa forme comme contour, mais encore par le croisement de lignes spirales d'où résultent des saillies cristalliformes. Autrefois le magnifique mausolée d'Adrien était couronné par une pomme de pin en bronze qui se voit encore dans les jardins du Vatican. L'architecte de Saint-Paul à Londres a fait de la pomme de pin un des ornements de sa façade. On peut admirer dans la nouvelle salle des sculptures égyptiennes au Lou-

vre un magnifique vase ogivoïde en albâtre oriental, de grandeur remarquable et de forme excellente. Dans l'art céramique, l'ogivoïde est toute voisine de la forme phocéenne.

L'ogivoïde est la forme de la flamme; les étymologistes prétendent que la flamme doit être pyramidale, parce que le mot de pyramide est dérivé de *pyros*, feu; mais comme le mot *pyros* veut dire aussi froment, et *amao*, j'amasse, et qu'une pyramide ressemble plus à un amas de blé qu'à toute autre chose; attendu aussi que les tas de blé amassés autrefois par Joseph pour Pharaon ont dû vivement frapper les yeux du peuple par leur forme naturellement pyramidale, nous en conclurons que la flamme peut être ogivoïde sans faire aucun tort aux nécessités étymologiques.

Quelque vulgaire que soit la preuve de cette assertion, je ne puis me dispenser de la fournir : on verra par ce qui suit de quelle importance est la question elle-même. Allumez une bougie, dessinez-en la flamme, vous aurez tracé un ogivoïde; si la flamme s'élève d'un combustible sphéroïde, elle est régulièrement ogivoïde; si le combustible est un cylindre debout, la flamme devient le modèle d'un ogivoïde allongé.

Sur cette observation réitérée par de nombreuses expériences avec divers combustibles, nous avons basé une théorie de la forme la plus parfaite à don-

ner aux fours céramiques, c'est-à-dire aux fours des potiers.

Les fours sont des appareils destinés à répartir une certaine quantité de chaleur sur une certaine quantité de produits : si la flamme partant d'un foyer inférieur s'élève au milieu du four, en remplit l'espace, s'y condense et s'échappe par les carnaux ou cheminées; comme la forme naturelle de cette flamme est l'ogivoïde, elle sera contenue dans son enveloppe réfractaire, d'autant mieux que le four sera ogivoïde; de même qu'elle serait parfaitement contenue dans son enveloppe d'air atmosphérique si elle était à l'état libre.

La pratique a pleinement justifié cette théorie. De nombreux détails techniques trouveraient ici leur place naturelle, mais de la maxime de Boileau :

> Ajoutez quelquefois, et souvent effacez,

je n'ai suivi que le dernier précepte. La nature, la mère de toutes les productions, a donné en formant l'œuf un modèle parfait d'appareil destiné à répartir une certaine quantité de chaleur sur les diverses parties d'un produit. Parmi les plus anciennes industries, nous trouvons une application éprouvée de nos principes. Les hauts-fourneaux, ceux auxquels d'habiles ingénieurs ont successivement apporté le tribut de leurs lumières,

les hauts-fourneaux dans lesquels le combustible se superpose, ont pour des motifs analogues, lorsqu'ils sont parfaits, la forme d'un ogivoïde allongé. Si dans le four à porcelaine la voûte du laboratoire inférieur n'est considérée que comme un diaphragme, et que l'on poursuive la ligne qui part des allandiers jusqu'au sommet du laboratoire supérieur, en observant la courbe de l'ogive, on verra que la chaleur sera d'autant mieux répartie que la voûte du globe ou laboratoire supérieur concourra, avec les parois du laboratoire inférieur, à former plus régulièrement une concavité ogivoïdale. Dans le four céramique de Voisinlieu, la flamme, entraînée horizontalement par le fait d'une construction particulière, conserve la forme d'un ogivoïde horizontal, de sorte que le plan du four est celui d'un navire.

La forme a des mystères qu'un art explique à un autre. Si la flamme traversant l'air sous l'apparence d'un ogivoïde donne le modèle du haut-fourneau; en empruntant les mêmes contours au poisson, le navire traverse plus rapidement la mer; en empruntant les mêmes contours à l'œuf, le four du porcelainier atteint à sa perfection; en empruntant les mêmes contours à l'amande, un projectile triomphera plus aisément de la résistance atmosphérique. Delvigne, de nos jours, inventa les balles coniques; les artilleurs de Vincennes les ont per-

fectionnées en les faisant ogivoïdales : la portée de 600 mètres, obtenue par Delvigne, en atteignit, dit-on, 1,200 après ce perfectionnement. « On « trouve dans le lit de l'Ilissus, près d'Athènes, « non loin des lieux consacrés à l'exercice et aux « jeux antiques, des balles de plomb qui se lan- « çaient avec la fronde; elles ont la forme d'une « amande : elles représentent, d'un côté, un foudre « d'un faible relief, et de l'autre le mot ΔΕΞΑΙΣ, « *accipe*, reçois. » (J. Stuart et Revett.)

Ces objets si différents par leur nature et leur origine étant réunis en une formule analogique, constitueraient un tableau synthétique, une doctrine particulière; celle de la TRAJECTION DANS LES MILIEUX qui pourrait fournir quelques indices sur les causes des phénomènes de la Réfraction, de la Diffraction et de la double Réfraction.

QUATORZIÈME ÉTUDE.

FORMES PRIMITIVES.

OVOIDES. — DÉFINITION.—L'OVOÏDE CHEZ LES GRECS. — VASE PANATHÉNÉEN. - LA BEAUTÉ DE L'ŒUF. — L'OVE MONUMENTALE.

L'ovoïde est à la sphère ce que le clavoïde est au cylindre. Il tient au clavoïde par ses rapports de diamètre au sommet, relativement à la base (p. 41). L'un est le cône renversé, l'autre est l'œuf renversé la pointe en bas; on pourrait aussi l'appeler *Ogivoïde renversé*, ce que nous n'admettons pas plus que l'*Ovoïde renversé* pour l'Ogivoïde.

L'ovoïde est une des formes les plus usitées dans la céramique des Grecs. Les fouilles de Basilicate, Nola, Vulci, Tharros, Pollentia, Milo, Samos, etc., ont mis au jour les plus anciens produits de la Grèce et de l'Étrurie. Des tombeaux remplis d'offrandes céramiques, derniers témoignages d'affection et de reconnaissance des vivants aux restes mortels d'un parent, d'un ami, d'un bienfaiteur,

d'un maître, ont été ouverts. Des vases de formes les plus diverses furent exhumés. On put voir que la forme ovoïdale à large embouchure était, sinon la plus usitée, du moins la plus considérée, puisqu'elle était réservée aux honneurs et aux plus belles œuvres des potiers antiques. Athénée appelle *Oon* un vase en forme d'œuf.

Chez les Athéniens, le vase des Panathénées rempli d'huile des oliviers sacrés, et décerné aux vainqueurs dans les jeux solennels, était ovoïde; col étroit, d'une longueur bien proportionnée, embouchure discoïde. Son ovoïde allongé reposait sur un pied formé de deux disques étagés, d'inégale épaisseur et d'inégal diamètre. Les vers de Pindare, aussi bien que les médailles grecques, ont immortalisé le vase panathénéen.

Une observation générale résulte de l'examen des collections de vases antiques, et de cette observation nous déduirons un précepte utile à l'art céramique. Parmi les ovoïdes, les uns sont à large embouchure, les autres à col étroit. On peut observer que généralement plus l'embouchure est large, plus le col est court; plus l'embouchure est étroite, plus le col est allongé. Ce qui peut être formulé par ces mots : La hauteur du col doit être en raison inverse de son diamètre.

A l'imitation des anciens, les modernes ont abusé de l'ovoïde. La manufacture de Sèvres, prenant

pour guide le vase antique de Sosibius (ovoïde à col large, marbre sculpté de la galerie des antiques au Louvre, et représenté dans les bas-reliefs du temple d'Assos) en a fait le thème continu de ses productions pendant un grand nombre d'années. Depuis le sucrier à anses de cygnes jusqu'aux grands vases de la galerie Charles X du Louvre; depuis la tasse dorée intérieurement jusqu'aux présents dont s'honoraient les empereurs et les rois : l'ovoïde sans cesse renouvelé, rajeuni, réexposé, peint ou sculpté, n'a jamais cependant atteint chez les modernes la grâce de l'ovoïde athénien.

Pour satisfaire aux lois de la stabilité, l'ovoïde, comme l'ogivoïde, doit avoir une base, un pied. En raison du principe d'utilité, il doit avoir une embouchure, un col. L'ovoïde réunit naturellement toutes les parties inhérentes aux conditions d'une forme composite céramique. La figure des différents membres qui composent un vase devait, par ce motif, représenter un ovoïde. (Voir ci-après.)

Le corps d'un ovoïde sera d'autant mieux proportionné qu'il aura plus de rapports avec les conditions d'un œuf parfait selon la loi du sens. Le goût épuré d'un artiste peut seul décider de cette condition. L'ovoïde parfait a un sommet, une base, des flancs dont le *sens* doit être évident; mais le contour tend à une fusion si complète de ces trois

parties en un seul tout, que la beauté de l'ensemble n'est perceptible qu'aux natures exquises. Sur cent œufs de même provenance, il y en a un plus beau que tous les autres, et sur cent personnes, il y en a une plus capable que toutes les autres de le reconnaître.

Les proportions du col, de l'embouchure, des pieds, socles, etc., des anses même, sont régies par la loi générale des proportions. Un vase dont le corps, le pied et le col seraient de hauteur égale, serait difforme, comme contraire à la loi de hiérarchie et de variété.

Si le col et le corps sont égaux avec un pied proportionné, la difformité est moins grande et néanmoins un tel vase n'est pas réellement beau, quelle que soit la pureté de ses contours et de ses ornements. Si le col est deux fois plus haut que le vase, il peut en résulter un bel effet anormal. Si le corps est deux fois, trois fois plus haut que le col, la loi de proportion est satisfaite, en ayant égard au principe ci-dessus formulé. P. 110, l. 25.

L'ovoïde, tel que nous le considérons, est une forme exclusivement céramique ; il n'a aucune signification dans les constructions architecturales. Les dômes de Saint-Pierre de Rome, des Invalides, celui du Panthéon de Paris, de Saint-Paul à Londres, considérés vulgairement comme ovoïdes, sont de sublimes ogivoïdes.

Comme ornement d'architecture, l'ovoïde, sous le nom d'ove, est utilement et fréquemment employé dans les entablements et compositions eurythmiques; il correspond heureusement avec les modillons et les denticules, qu'il embellit par le contraste. Considérés seuls, les ornements d'oves font encore bon effet par l'interposition de lignes grêles et de formes aiguës. Les oves du temple de la Concorde sont entremêlés de pointes. Celles de la Fortune virile alternent avec des feuilles d'eau. Au temple de Jupiter Tonnant, la pointe des dards contrastait avec la courbe des oves. En résumé, nous redirons que l'ovoïde a été choisi par le Créateur pour la forme d'un beau et jeune visage. Cette considération, qui est une loi de beauté générale, explique le succès du vase ovoïde et la beauté de l'œuf; car l'homme estime avant tout les contours qui retracent son image.

QUINZIÈME ÉTUDE.

FORMES MIXTES.

CANOPIENNE ET PHOCÉENNE.

DÉFINITION. — ÉGYPTIENS. — CHAPITEAUX. — MOMIES. — LA FORME PHOCÉENNE TIRE SON ORIGINE DES TEMPLES DE KARNAC ET DE L'INDE. — COROLLES, CAMPANULES ET TIGES. — CRATÉROÏDES ET DISCOÏDES. — VASES ET FAÇADES.

Lorsque la ligne droite et la ligne courbe concourent sans désunion, par un prolongement régulier, au dessin d'une forme simple, le produit de ces deux essences génératrices est ce que je nomme forme *Mixte*. Les formes canopienne et phocéenne sont les deux formes mixtes par excellence.



FORME CANOPIENNE.

Si la forme mixte correspond au clavoïde et à l'ovoïde, p. 41, D. 1, elle prend le nom de canopienne, du vase égyptien appelé canope, dont il existe de nombreux modèles.

Les Égyptiens excellèrent dans l'art de la terre cuite, matière qui leur servait à exécuter des figurines de divinités plus ou moins monstrueuses, revêtues souvent d'un émail *cœruleum*, seul nom dont on puisse désigner cette couleur qui réunit les tons du bleu et du vert à leur maximum d'éclat.

Ils exécutèrent aussi, soit en terre, soit en albâtre, des vases nommés canopes, de *Canobos*, qui était l'appellation d'une de leurs divinités. Ce mot tire plus vraisemblablement son origine de la ville et de la vallée de Canope, où se faisaient ces vases. Le couvercle de ceux qui étaient destinés aux cérémonies religieuses représentait soit une tête humaine, soit une tête d'animal fabuleux. Les vases canopes servaient à divers usages : ceux qu'on plaçait près des momies étaient remplis de figures de scarabées, soit en terre cuite, soit en émail, soit en pierres dures. D'autres étaient destinés à l'épuration des eaux du Nil; l'usage en est encore fort répandu aujourd'hui. Ces vases, réunis en radeaux, descendent le fleuve, et après avoir servi au transport des hommes et des marchandises, ils sont désunis et vendus dans les villes de la basse Égypte.

On peut considérer la forme canopienne comme un ovoïde à flancs clavoïdes, dont la base doit généralement correspondre dans son diamètre au proportions de hauteur indiquées pag. 71, 72.

La forme canopienne ne comporte pas de pivot, et, dans le cas où elle serait élancée, elle conserve son nom avec une base sans solution de continuité. (*Atl. cér.*, nos 7, 9, 13). Les variétés napiformes et turbiniformes dérivent du canopien, dont ils diffèrent sous le rapport du diamètre et de l'inclinaison des lignes.

Le tore des chapiteaux du Parthénon, du temple de Thésée, des propylées, de Pæstum, de Métaponte, etc., est un discoïde canopien, et n'a aucun rapport avec le quart de rond du dorique romain. L'un diffère de l'autre comme une boule diffère des contours d'un bel ovoïde : le chapiteau dorique des Romains, qui n'est pas sans mérite lorsqu'il est sculpté d'oves, est l'œuvre du compas et de la règle ; le chapiteau grec est l'œuvre d'une intelligence. MM. les architectes, qui ont donné le nom de tore *corrompu* au chapiteau grec et appellent *irrégulières* les moulures tracées sans compas, ne sont pas moins blâmables pour ces qualifications injustes que dans leur mépris de l'architecture gothique.

Si l'on observe les momies, leurs larges épaules, la direction clavoïde de l'ensemble, on ne tarde pas à comprendre que la vue de ces nombreux et étranges monuments funéraires ait produit une vive impression sur l'imagination des Égyptiens, et qu'elle ait donné lieu à la forme des vases canopes, qui est la forme céramique égyptienne par excellence, et dont la beauté a des charmes infinis.

Les Marseillais, descendants d'une colonie de Phocéens, ont conservé et répandu dans le midi de la France une forme céramique qui pourrait être considérée comme la forme canopienne renversée, expression inadmissible en céramique.



FORME PHOCÉENNE.

Cette forme, dont la stabilité tient du conoïde, est d'une grande beauté lorsque la ligne droite qui en forme les flancs s'infléchit sans rupture aux approches de la base. Les ficoïdes, piriformes, guttiformes, bulbiformes, bursiformes, ne sont qu'une modification de la forme phocéenne.

Les Égyptiens, qui jouent un si grand rôle dans les traditions primitives de l'art, ont eux-mêmes donné dans leur temple de Karnac un modèle divin de la forme phocéenne dans toute sa pureté. Ils en ont fait le chapiteau des colonnes de ce temple. Si des Égyptiens nous remontons dans l'Inde, nous retrouvons des piliers de la forme dont les Phocéens ont conservé le type, dans les temples souterrains de Djagannatha et de l'île d'Éléphanta. Les Grecs ont fait de nombreux emprunts aux Égyptiens, mais ceux-ci, à leur tour, doivent beaucoup aux traditions indiennes.

Enfin, un dessin qui représenterait la forme canopienne A et la forme phocéenne B (ces deux formes mixtes par excellence) superposées, rendrait évidente plus qu'un long discours l'influence des contours humains sur nos prédilections et nos jugements en fait de forme céramique, de forme abstraite et de beauté.

La citation d'une maxime antique sur l'observation des proportions humaines en architecture, page 32, s'applique parfaitement aux formes phocéenne A et canopienne B. Elle est une preuve nouvelle de l'origine solidaire des deux arts.

Ces formes ont été indiquées, page 41, comme les types de la forme mixte : la première A ayant donné lieu aux contours du chapiteau dorique des plus beaux temples attiques, fut consacrée par Phidias, soit dans le tore du Parthénon, soit dans la portion de frise où se voient quatre amphores et qui provient de fouilles faites au nord de ce temple. (Voir *le Parthénon*, par M. L. de Laborde.) La seconde B ayant produit les chapiteaux des temples d'Éléphanta, de Karnac, est aussi une forme des plus anciens supports des temples indiens. Ce dessin A. B, loin d'être le fait d'une subtile recher-

che ou d'une analogie légère, représente donc une observation sérieuse et importante au point de vue analytique. Quant à la vérité de ces analogies, elle sera démontrée au lecteur qui voudrait examiner attentivement les antiquités égyptiennes réunies dans les belles galeries du Louvre.

Une ligne qui part des épaules en se prolongeant jusqu'aux pieds fait de chaque boîte de momie un vase canopien. Ailleurs, on voit la tête rouge et souriante, avec ses grands yeux, d'une jeune Égyptienne ; sa coiffure large et noire retombe sur des épaules canopiennes, peintes d'un blanc mat harmonieux, et qui représente avec une certaine ampleur les contours et les formes de la jeunesse : le vase finit à la ceinture. Théophile voit les contours d'un canopien dans la ligne qui dessine la hanche et finit aux genoux d'une Vénus. Réunissant à la rondeur de la jeune fille les développements simples d'un corps parfait, cette ligne est éminemment céramique. Plus loin, à propos du contour des anses, le lecteur rencontrera le dessin d'un vase dont les épaules correspondent aux hanches et le pied aux pieds d'un corps imaginaire. (Voir le modèle, Atl. céram. fig. 9.)

Je termine par un aphorisme qui a une grande portée dans l'art céramique, savoir : que les lignes d'une faible courbure se liant à des lignes d'une courbure très-sensible et très-infléchie, représen-

tent des lignes droites par opposition. L'union de la ligne droite et de la ligne courbe, qui est une des lois de beauté, loin d'être une condition de géométrie, serait plutôt une inspiration des plus simples et plus nobles contours de la forme humaine dans l'adolescence. Ces principes doivent s'appliquer avec un grand discernement, et ne peuvent motiver les renflements vicieux des colonnes fuselées.

COROLLES, CAMPANULES ET TIGES.

Le cylindre donne naissance aux conoïdes et aux clavoïdes par l'inclinaison en dedans ou en dehors des lignes qui aboutissent à sa base.

Lorsqu'au lieu de s'incliner en dedans, la ligne du cylindre s'infléchit en dehors à partir du tiers supérieur, cette inflexion produit la corolle (p. 41). Cette forme, l'une des plus simples de l'art céramique, brille de la beauté d'une fleur des champs; à elle seule, sans ornements, sans accessoires quelconques, elle forme un vase élégant.

Lorsque la courbure des flancs commence à partir du tiers inférieur (pag. 41, F 2), la forme, affectant davantage celle d'un clavoïde, sans cesser d'être belle, exige moins de hauteur relativement au diamètre, et déjà le besoin d'une base commence à se faires entir. Cette deuxième corolle est celle qui forme les flancs du vase composite appelé Médicis.

Lorsque enfin le cylindroïde s'infléchit en dehors

à partir du tiers supérieur et en dedans à partir du tiers inférieur (p. 41, F3), cette forme mixte, qui est celle d'une cloche, se nomme campanule, elle se rapproche plus encore de la fleur des champs et du muguet, fleur des forêts; mais la stabilité exige que la campanule ait une base ou un pied. Considérée par les architectes comme partie intégrante du chapiteau corinthien, la campanule remonte à l'époque où vivait Callimaque; et comme œuvre céramique ayant précédé le chapiteau de Callimaque, son origine se perd dans la nuit des temps.

Nous ne pouvons considérer les tiges ou corolles allongées (p. 41, fig. 1 J, 2 J, 3 J) dans la céramique que comme des membres d'une œuvre composite ou des exceptions que la fantaisie peut opposer aux principes rigoureux de l'art, mais que le bon goût et le bon sens n'admettent que pourvues de membres qui en assurent la stabilité. L'union intime de la ligne droite et de la ligne courbe en un même contour est le principe qui doit présider au tracé des corolles, campanules et tiges.

CRATÉROÏDES ET DISCOÏDES.

Les mots cratéroïde et discoïde n'impliquent qu'une idée de proportions de deux à cinq fois la hauteur en largeur pour les cratéroïdes, et de cinq fois et plus la hauteur en largeur pour les discoïdes.

Ce dernier mot vient du disque ou palet, dont le jeu était fort en usage chez les Grecs et les Romains. On donnait encore ce nom à une sorte de grand bassin. Le mot cratéroïde est tiré aussi du grec *kerater*, dont les Latins ont fait *cratera*, et que nous avons traduit par le mot générique de coupe, qui indique une forme dont la largeur excède la hauteur. Mais le mot grec *kerater* désignait un vase fort grand où l'on mêlait d'avance le vin et l'eau, quelquefois le vin, l'eau, le miel et des aromates. Or, les Grecs ont fait céramique de *keramos*, corne, parce que les premiers vases étaient des cornes. Nous usons d'une licence analogue, et nous faisons cratéroïde de *cratera*, de notre coupe, qui diffère du *kerater* autant que la corne diffère d'une coupe antique, le *Depas* des Grecs.

On donne le nom de vasque au corps d'un vase cratéroïde : la vasque peut être hémisphérique, ellipsoïde, à bords infléchis en dehors ou en dedans; elle peut dans son profil avoir des divisions qui indiquent l'embouchure, le flanc, le culot ; elle peut être avec ou sans pied. La vasque peut être discoïde, comme le sont certains bassins des fontaines antiques. On peut citer pour exemple celle qui se voit aux Petits-Augustins dans la cour. Des anses, des rosaces, des têtes saillantes peuvent en orner le profil : les anses bifides, accouplées, nouées, croisées, ont souvent été employées à

l'ornement des vasques. Le pied peut être simplement conoïde, avec pivot, avec piédouche, avec socle carré, pentagone, etc. Rien ne peut ici lier l'artiste, sinon les lois de proportions ; savoir, l'inégalité sensible entre les différentes parties, de bas en haut; une masse à laquelle se rattachent les parties inégales; l'observation des conditions relatives à la stabilité, et une ornementation en harmonie avec la destination de la coupe.

Ayant comparé les temples à des cratéroïdes, p. 73, dont les proportions étaient à la fois architecturales et céramiques, je compléterai l'analogie en comparant les vasques discoïdes aux édifices qui ont en longueur plus que cinq fois leur hauteur. La vasque d'une fontaine sera soumise au principe qui règle la coupure des bâtiments en galerie, p. 74. Les flancs de ce discoïde devront présenter des repos rhythmiques, soit au moyen de mascarons, rosaces, ornements, soit au moyen de saillies purement *inventionnelles*. La mesure de la hauteur reportée cinq fois au plus sur le pourtour déterminera leur écartement, de manière que les reliefs rempliront sur le vase le rôle des pavillons en avant corps sur les façades trop longues, p. 47. 58.

L'unité de principes entre l'architecture et la céramique se montre ainsi dans l'étude des proportions et le rapprochement des formes.

SEIZIÈME ÉTUDE.

FORMES COMPOSITES.

DÉFINITION. — DIFFÉRENTS MEMBRES QUI COMPOSENT UN VASE. — ERREUR TRADITIONNELLE AU SUJET DES PRINCIPES DE COMPOSITION, L'ARCHITECTURE ET LA CÉRAMIQUE N'ÉTANT PAS DES ARTS D'IMITATION. — LE VASE DE MÉDICIS. — LE TEMPLE GREC ET LA CATHÉDRALE.

> Denique sit quodvis simplex duntaxat et unum.
>
> HORATIUS FLACCUS.

DE LA FORME COMPOSITE.

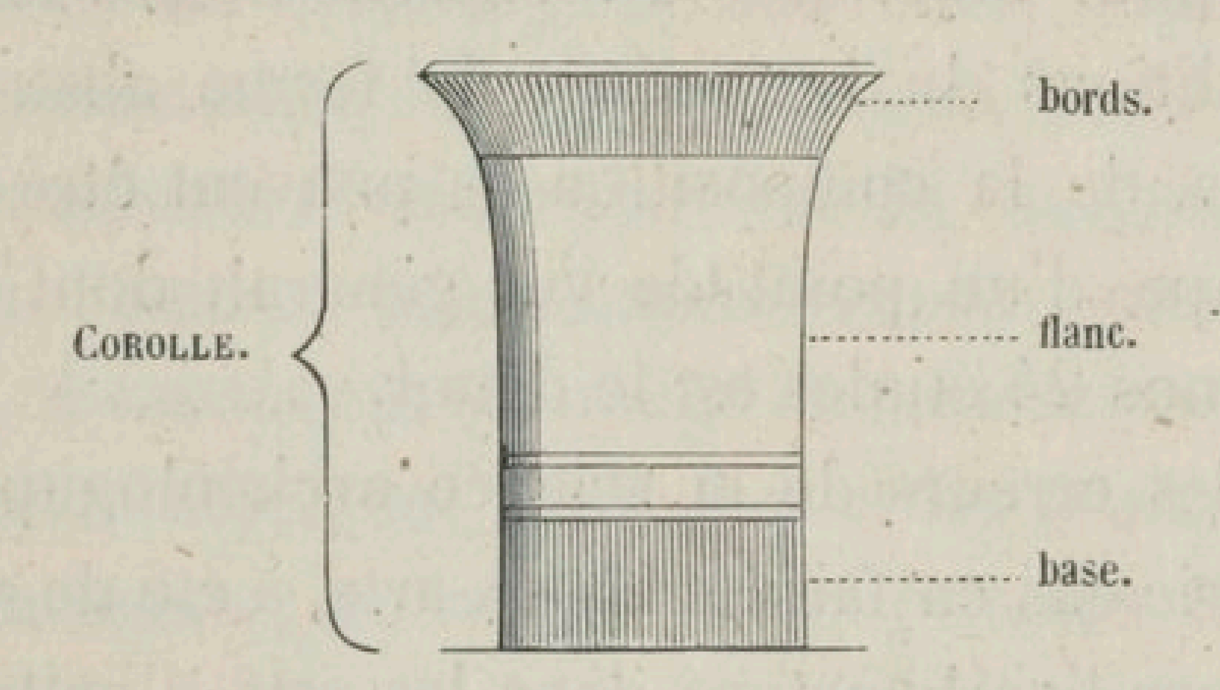
Lorsque diverses formes primitives ou mixtes superposées concourent à un ensemble, il en résulte une œuvre composite.

Comme les œuvres les plus pompeuses de l'art céramique sont généralement des œuvres composites, il importe d'étendre notre nomenclature, destinée aux rudiments de la forme, et de donner un nom aux différents membres qui composent un vase.

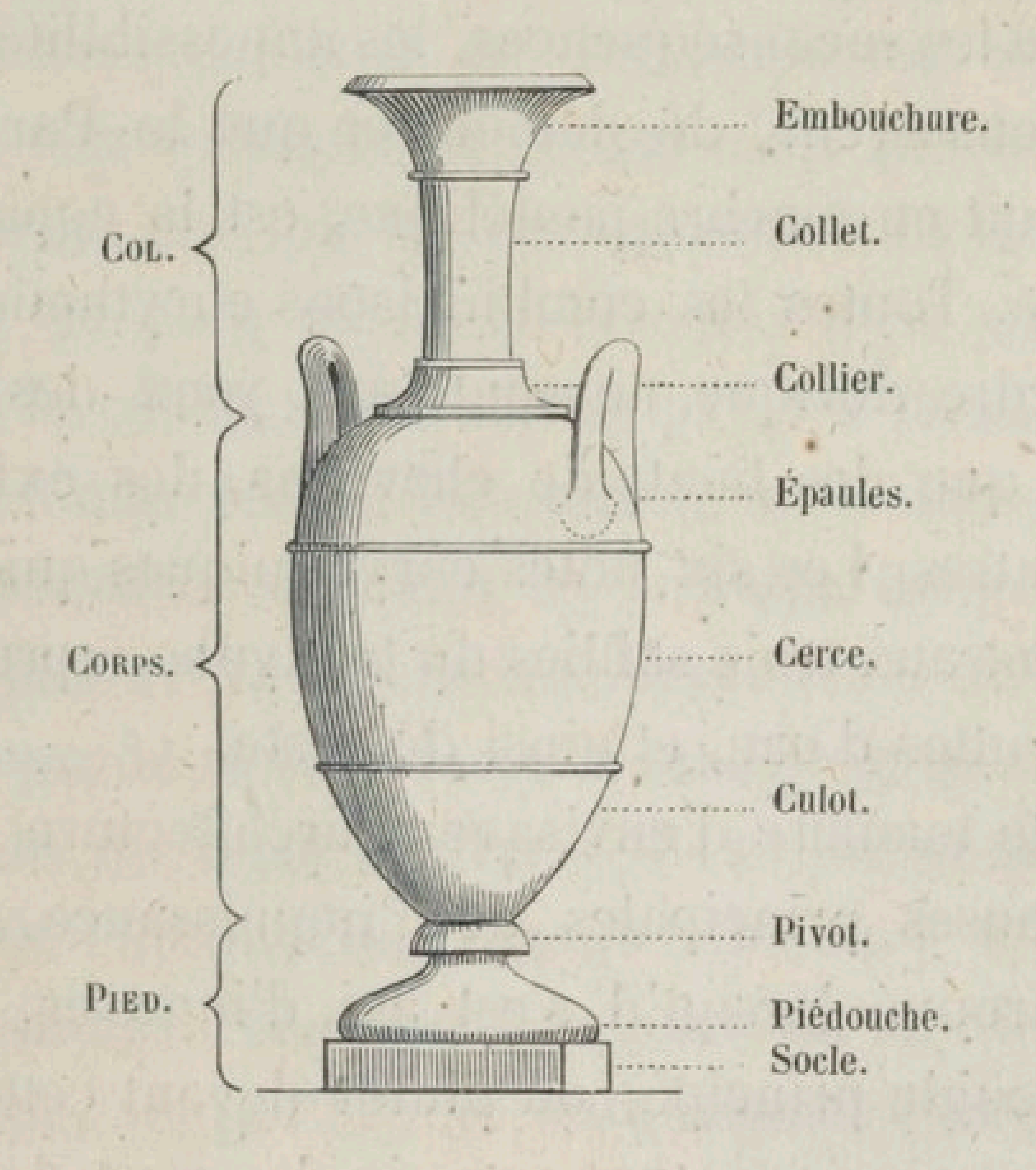
Pour procéder logiquement, passant du simple au composé, nous désignerons d'abord par des

termes distincts les trois parties principales d'un vase de forme mixte, d'une corolle céramique.

DÉSIGNATION DES PRINCIPAUX MEMBRES D'UN VASE



PRINCIPAUX MEMBRES QUI CONSTITUENT UN VASE COMPOSITE.



La forme composite ci-dessus est un ensemble qui résulte de la superposition de plusieurs formes

primitives et mixtes d'après les lois de proportions, de sens, etc., que nous avons reconnues.

Comme dans le cours de cet ouvrage nous n'avons eu pour objet que la recherche de ces lois et des conditions du beau dans la forme abstraite, les règles de la composition ne peuvent être traitées ici que d'un point de vue général, dont chacune de nos 24 études est le détail.

Une des erreurs de la science archéologique et des théoriciens en fait de beaux-arts, a été de vouloir ranger l'architecture dans les arts d'imitation et d'en faire une sœur de la statuaire et de la peinture. Ainsi Vitruve et d'autres se sont-ils efforcés, malgré les inconséquences, les impossibilités même qui s'ensuivent, de démontrer que le Parthénon, construit en marbre pentélique, est la copie d'une cabane. Toutes les combinaisons eurythmiques du bel ordre dorique ne sont, aux yeux des théoriciens, que des bouts de chevrons, des extrémités de poutres. Les six notes eurythmiques qui correspondent aux trois saillies du triglyphe représentent des gouttes d'eau, et ainsi du reste.

Cette manière d'envisager l'architecture est une des causes principales de l'impuissance où l'on s'est trouvé lorsqu'il s'est agi d'innover. Devant cet aveugle principe, ou plutôt devant cette négation de principes, tout progrès devenait désormais impossible.

Admettons qu'au lieu de dire : une mutule est une imitation d'un bout de bois; au lieu de dire : les six gouttes sont des imitations d'eau qui s'égoutte; on ait dit : les mutules sont des reliefs concourant à l'ornementation, les gouttes sont six petits reliefs qui correspondent aux trois reliefs du triglyphe pour embellir l'édifice; immédiatement après cette explication, le savant eût été obligé de faire savoir pourquoi les mutules, les triglyphes et les gouttes sont des ornements; en vertu de quel principe fécond, au nom de quelle loi générale? et s'il ne l'eût pas expliqué, du moins eût-on pensé à le chercher. Or, comme ces principes, ces lois, étaient le secret des Grecs, on s'est contenté de dire : cela est beau, parce que cela ressemble à ce qui n'est pas beau. Cette doctrine une fois faite et transmise du maître à l'élève, du père au fils, l'erreur a pris consistance, et la consécration du temps lui a donné la puissance d'une vérité. Dès lors il ne restait plus d'autre ressource, à défaut de principe dirigeant, que de copier aveuglément les monuments, de mesurer et reproduire sans cesse et sans progrès : telle est, en peu de mots et à peu d'exceptions près, l'histoire de l'architecture depuis Vitruve.

Nous sommes très-disposé à croire qu'en voyant une acanthe, un pot et une tuile réunis, l'idée du chapiteau corinthien soit venue à Callimaque. Si l'historiette, comme l'appelle Ottfried Muller, n'est

pas vraie, elle est ingénieuse, elle est un symbole dans le goût antique de l'influence de la nature sur les créations humaines; mais loin de faire du chapiteau corinthien une œuvre d'imitation, elle laisse à Callimaque toute la gloire du génie inventeur qui fait quelque chose de rien. Aussi nous considérons qu'un triglyphe n'est pas plus une poutre que nous ne voyons une tuile dans le beau tailloir curviligne du chapiteau grec; sans contester cependant l'influence d'une impression primitive, mais tellement lointaine, tellement incertaine, tellement subordonnée au génie de l'artiste, que sa création lui appartient en entier. Les lois de proportions déjà définies, et celles d'ornementation en tête desquelles est l'eurythmie, répondent à la juste objection qui pourrait nous être faite, comme à tant de penseurs, de montrer le mal et de ne pas indiquer le remède, de savoir détruire sans pouvoir édifier.

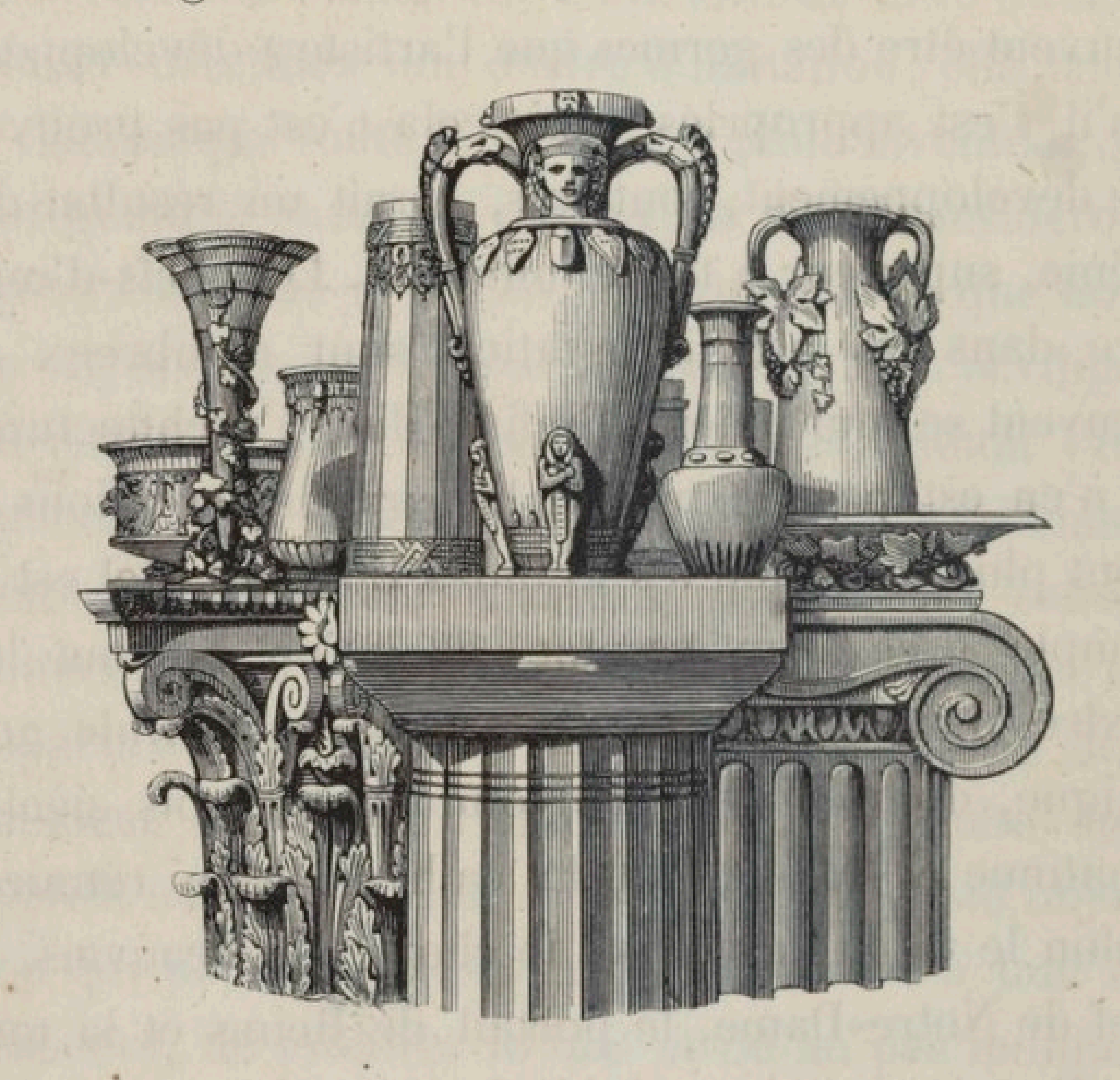
Le vase appelé Médicis, dont, comme de l'acanthe, on a usé et abusé; comme elle, a été multiplié à l'infini, sans cesser d'être une belle composition cyligraphique : le vase Médicis semble avoir pris naissance de la campanule des bois, cette fleur aurait inspiré le potier, puis le statuaire, ce qui serait possible pour une partie du vase; mais le bel arrangement de son bord renversé, mais sa base de forme canopienne, le pivot si bien trouvé, le piédouche , le contraste heureux qui résulte du

socle carré, tout cela est au-dessus d'une simple imitation.

La clochette, la tuile, la plante, la cabane, peuvent être des germes que l'artiste a développés, qu'il s'est appropriés, mais cela n'est pas prouvé. Ce développement, toutefois, serait un résultat du génie, supérieur à toute imitation. Les chefs-d'œuvre dans les arts d'imitation sont nombreux et peuvent se multiplier à l'infini; dans l'architecture, il n'en est pas de même, les grandes créations y sont plus rares que les grandes Époques : tel est le temple grec, qui résume ce qu'on nomme les ordres d'architecture; telle sera la cathédrale gothique, dont l'œuvre interrompue par trois siècles continue et s'accomplit. La cathédrale qui réunira, selon le vieux proverbe, le chœur de Beauvais, la nef de Notre-Dame, le portail de Reims et la tour de Strasbourg; la cathédrale qui résume le mauresque et toutes les ressources de tous les arts n'est pas non plus une œuvre d'imitation ni un résultat de la géométrie, et cependant elle comprend l'imitation et la géométrie : aussi pouvons-nous dire qu'il n'existe que deux créations architecturales, le temple grec et le temple chrétien, auxquelles sont subordonnés tous les arts d'imitation.

Un beau vase composite qui n'emprunte sa beauté qu'à la forme sans le secours des arts d'imitation, et dont les parties variées sont reliées en

une belle unité, se rencontre plus rarement qu'un beau type. Une forme nouvelle est plus rare qu'une statue originale.



En Architecture comme en Céramique, il est d'autant plus difficile de créer que la composition est plus simple. Combien les Grecs ont-ils fait de statues? — cent mille. Combien ont-ils inventé de chapiteaux? — trois. Les principaux membres d'un ordre grec ayant été mesurés et classés dans tous les traités d'architecture, nous avons cru devoir ne donner que la description des principaux membres du vase composite en général, ce qui n'avait pas encore été fait jusqu'à ce jour.

DIX-SEPTIÈME ÉTUDE.

MOULURES ET ANSES.

IMPORTANCE DES MOULURES. — ERREUR DES MODERNES DANS LEUR TRACÉ. — ERREUR AU SUJET DES PROFILS. — ANALYSE D'UNE COURBE DE MOULURE SIMPLE. — FONTAINE LOUVOIS. — MOULURES CORINTHIENNES. — MOULURES DORIQUES. — ANSES ARQUÉES — TRANSVERSALES — PARALLÈLES. — CROSSES. — OREILLETTES. — EMBOUCHURES.

DES MOULURES.

Les moulures sont d'une grande importance dans l'architecture et dans la céramique, elles marquent les grandes divisions et se subdivisent à volonté quand le besoin de vigueurs, de lumière ou de diversité se fait sentir dans un ensemble.

Les moulures, comme les anses, sont soumises au principe fécond du mélange de la ligne droite et de la ligne courbe, et leurs nombreux exemples sont la consécration la plus évidente de cette loi. En effet, dans toutes les œuvres d'architecture, *on remarque*, dit Laugier, *deux sortes de moulures*,

les rondes et les carrées « Les premières ont de la « douceur, une sorte de mollesse et de grâce, » les secondes, en opposant l'ombre et la lumière sans transition, *produisent,* par leurs vives arêtes, *une sorte de dureté et de sécheresse.*

La superposition et le mélange des unes et des autres produit l'accord, l'harmonie et la beauté. La vue des beaux monuments grecs confirme tellement ce principe, qu'on pourrait le formuler en disant que toute moulure carrée doit être précédée et suivie d'une moulure ronde, afin que la mollesse de celles-ci corrige la dureté de celles-là. Mais rien n'est absolu dans la nature, rien ne doit l'être dans les arts. On a dit qu'un fût de colonne devait être rond, parce que rien de ce que fait la nature n'est carré: ceci est une maxime absolue, à laquelle les cristaux, dont la série est innombrable, font une brillante exception. Aux yeux de l'observateur attentif, la neige n'est composée que d'aiguilles et de cristaux tous formés de lignes droites.

Rien n'est absolu dans l'art comme dans la nature, et le mélange des moulures carrées avec les moulures rondes peut, dans certains cas, n'être pas nécessaire.

Lorsque, dans l'architecture romane, les archivoltes sont ornées de pointes de diamants, de denticules en damier, etc., que les angles aigus y forment des séries où brille exclusivement la ligne

droite, les architectes des cathédrales n'ont pas craint de superposer les unes aux autres des moulures arrondies et séparées par des cannelures profondes arrondies elles-mêmes.

Une erreur assez commune parmi les modernes est de chercher, au moyen du compas, le tracé des moulures. Ce procédé géométrique produit des ondulations régulières et mécaniques partout où le sentiment, la réflexion, le calcul des ombres et des lumières, doit inspirer l'artiste.

Les théoriciens reconnaissent deux sortes de moulures arrondies, savoir : les régulières, produites par le compas, et les irrégulières, dont ils ont fait peu de cas.

Je nomme les unes régulières et les autres intelligentes.

Un préjugé non moins dangereux porte MM. les architectes à ne voir dans les moulures que le profil. Cette façon scolastique de comprendre l'art produit de funestes effets. Un beau profil de moulure ne donne pour résultat réel dans la plupart des applications qu'une fade superposition de lignes insignifiantes.

Les moulures ne sont belles que lorsqu'elles produisent leur effet sur les faces mêmes de l'édifice et du point de vue le plus habituel, c'est-à-dire d'en bas, du lieu où l'œil du spectateur embrasse l'ensemble de la construction. Une belle moulure doit,

comme nous l'avons dit, être composée de parties rondes et de parties carrées, mais surtout son effet dépend de cette loi de proportions (pag. 48), au moyen de laquelle une masse domine les détails qui lui sont subordonnés en volume, en lumière, en importance.

Cette loi étant méconnue, la réussite d'une moulure dépend du hasard. Si pour démontrer l'incertitude qui règne à cet égard nous cherchions un exemple, nous en trouverions à chaque pas, à chaque maison, à chaque édifice. Puisque nous avons le choix, prenons un chef-d'œuvre qui se puisse voir de loin, de près, dans un lieu commode, à l'abri des voitures et de la foule; examinons une moulure dont nous puissions étudier, toucher même le profil.

La belle fontaine de M. Visconti sur la place Louvois, une des plus belles qui existent à mon avis par son élégance, l'inégalité hiérarchique et la variété de ses grandes divisions, coucourant à un ensemble harmonieux, —cette fontaine a une moulure. Le bassin inférieur, où tombent les eaux de toutes parts, offre le profil d'une moulure, profil satisfaisant en élévation, si on le considère de près. Le bord de ce bassin octogone est 1° un tore cylindrique horizontal; 2° un étroit filet carré d'où part une doucine ondoyante, formée de deux courbes en sens inverse; enfin 3° une baguette, 4° un talon.

Sur le papier comme de près, cette moulure simple, fouillée et vigoureusement accentuée, est satisfaisante. Mais si l'on s'éloigne de manière à embrasser l'ensemble d'un seul coup d'œil, notre moulure se décompose, il ne reste pour base à l'élégant édifice hydraulique qu'une rayure multiple et inintelligible, quelques tuyaux superposés, sans ordre, sans lien, des divisions auxquelles manquent une masse et un appui. Donc il ne suffit pas d'étudier avec soin les contours d'un profil, de le tracer en épure sur une muraille : les résultats dépendent ou de l'essai en relief ou d'une théorie qui apparemment n'existe pas; et un chef-d'œuvre, nous ne pouvons autrement qualifier cette composition architecturale, se trouve comme tant d'autres avoir une tache là où devrait se trouver un ornement.

Si la doucine ondoyante qui devait former le membre principal, le flanc de ce discoïde octogone eût été taillée de manière que les courbes inverses fussent liées par un *plan* intermédiaire, *sans inflexion,* une lumière large et une masse principale eussent été le résultat de cette simple combinaison.

Si, au contraire, je prends pour exemple de moulure la corniche corinthienne, je vois qu'elle se compose : 1° d'un réglet; 2° d'une doucine; 3° d'un filet; 4° d'un talon; 5° d'un larmier; 6° d'un deuxième talon; 7° d'une série de mo-

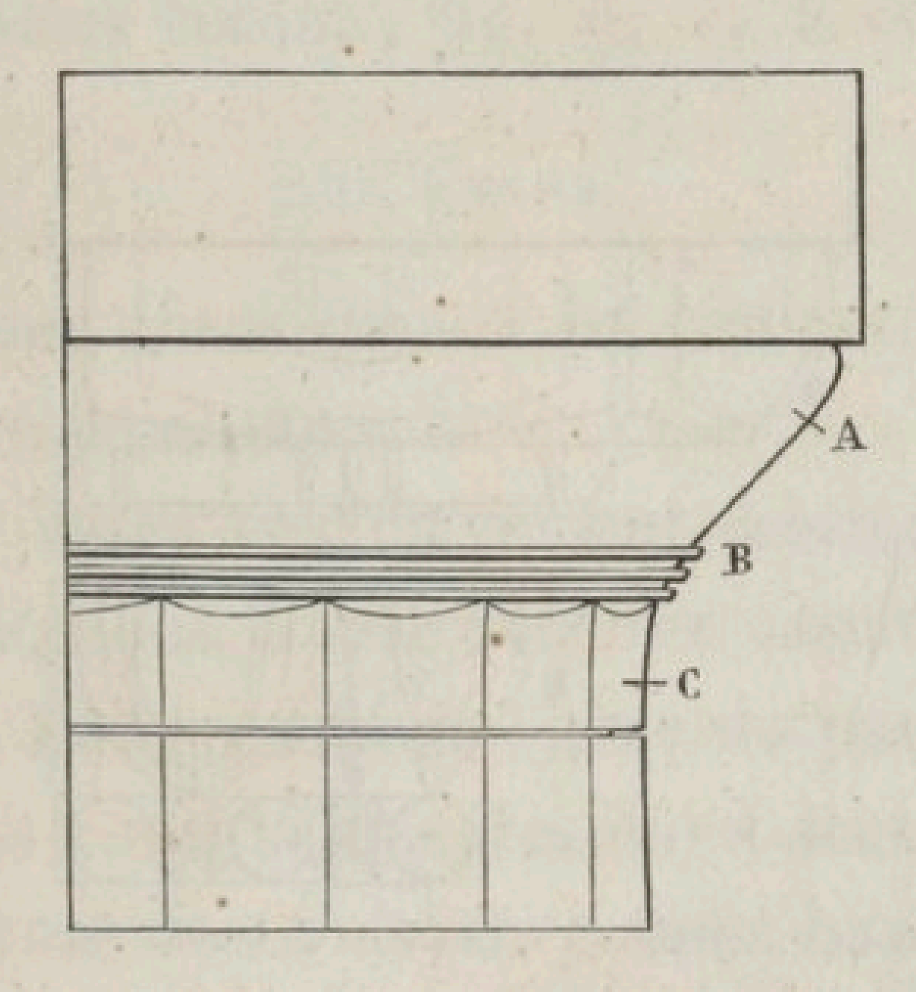
dillons; 8° d'un deuxième filet; 9° d'un quart de rond ou série d'oves; 10° d'une baguette; 11° d'un troisième filet; 12° d'une série de denticules; 13° d'un quatrième filet; 14° d'un troisième talon.

Je vois en profil une succession continue de formes anguleuses et de formes arrondies. Cette silhouette est surchargée tellement que l'œil le plus exercé ne pourrait au premier abord deviner quel sera l'effet de chacune de ces parties de proportions différentes : or, vue de face, il arrive qu'une de ces bandes superposées, la moins ornée, celle qui dans le profil ne se distingue des autres ni par le dessin, ni par les dimensions, ni par la saillie, etc., il se trouve que le larmier modeste et inaperçu dans le tracé devient l'âme de cette composition, il en est la masse, le corps, si je puis ainsi dire, auquel se rattachent tous les autres membres en quantités inégales et secondaires.

Je résume ce qui précède par les principes suivants : 1° que, dans l'exécution, la perspective et surtout les ombres portées anéantissent les profils; 2° qu'ils n'ont de valeur que s'ils produisent de face l'effet nécessaire à l'eurythmie; 3° que les belles moulures veulent être calculées, expérimentées, et que le tour de compas doit être aussi étranger à leur tracé qu'à celui des contours d'un beau bras. Jusqu'ici nous n'avons considéré la moulure que comme ensemble de saillies superposées, mais

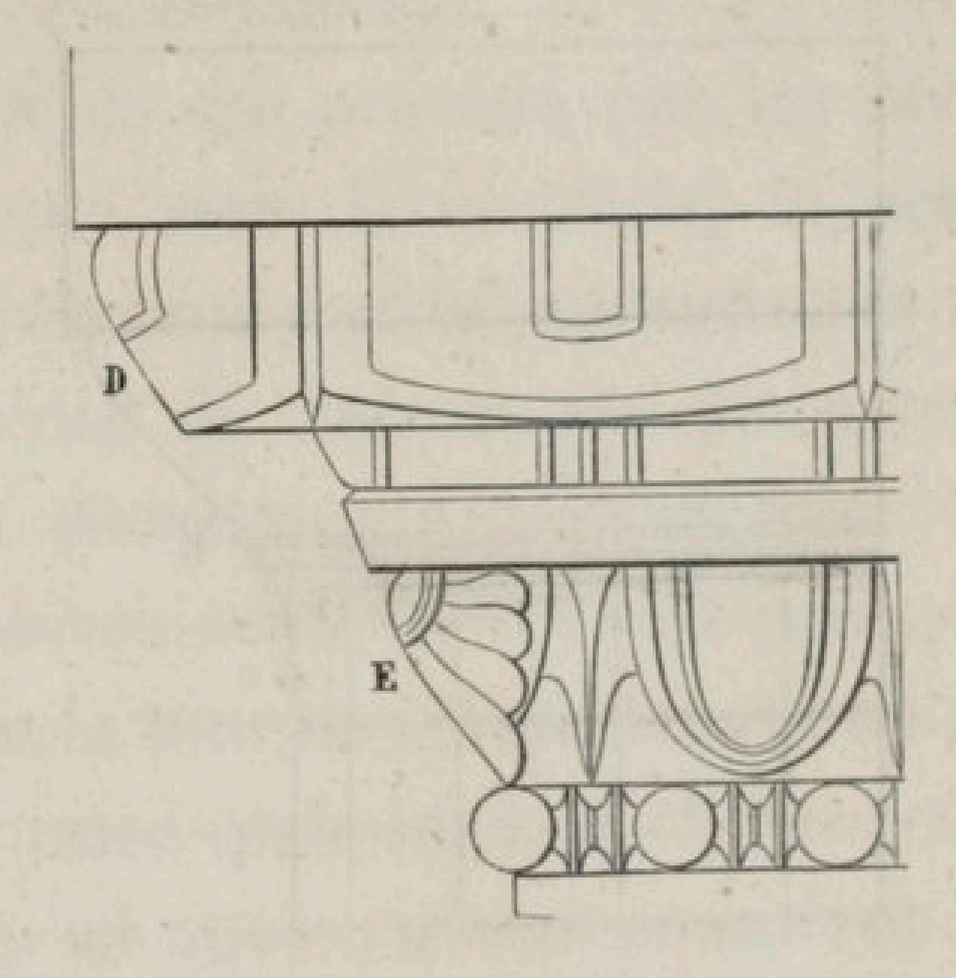
si nous examinons à part la courbe qui compose une moulure simple et isolée, comme, par exemple, une *doucine*, etc., d'autres considérations se présentent.

Avant toute explication, rendons cette justice aux architectes des beaux temples d'Athènes, de Délos, de Corinthe, d'Égyne, d'Éleusis, qu'ils savaient tracer une doucine, et qu'aucun architecte romain ou italien n'a fait sentir comme eux le charme d'un contour de *moulure où se mêlent en proportions calculées la ligne droite et la ligne courbe.* Il semble que depuis eux soixante générations d'hommes se sont succédé sans que l'accord qui résulte d'une *quantité donnée de lignes droites et de lignes courbes fondues dans le même contour* ait été ou senti ou démontré comme principe de belles formes.



Profil du chapiteau des colonnes du temple d'Éleusis.

Si j'analyse le profil de ce tore, qui n'est qu'une moulure simple et circulaire, je trouve une ligne droite BA dominant par son étendue les courbes BC et A qui s'y rattachent en quantités inégales, au lieu d'un quart de rond comme ont fait les Romains et les Italiens Vignole, Palladio, Scamozzi, au lieu d'un S comme dans les moulures des menuisiers de tous les temps; j'y vois l'intelligente application des plus fins et des plus profonds arcanes de la science des formes : le mélange, en certaines quantités, de surfaces planes et de surfaces courbes dans le même contour. Qu'il me soit permis de soumettre encore à l'examen du lecteur une moulure entre mille, celle d'un monument des beaux temps de l'antiquité, afin de démontrer le peu d'usage que savaient faire du compas ces grands maîtres de l'architecture.



Moulure d'un chapiteau d'ante au temple de Némésis à Rhamnus.

Les parties rondes E. D. de cette moulure ont cela de remarquable que, comme dans le chapiteau, leurs contours sont d'origine céramique et qu'elles affectent le profil du vase canope. (V. p. 41 et 114.)

Je résume ce qui précède, à l'égard des moulures simples et isolées, en un principe applicable à l'art céramique aussi bien qu'à l'architecture : les contours d'une belle forme doivent participer, en de certaines proportions, de la ligne droite et de la ligne courbe.

Les contours d'un vase, d'une moulure, d'une anse, d'une console, etc., exigent tout le goût, toute l'attention, tout le talent de l'artiste, et ils ne peuvent être sentis, compris, appréciés que par un artiste véritable. Les principes qui précèdent sont applicables aux anses, aux corolles, aux campanules, aux flancs des diverses formes dans l'art céramique. (Atlas céram., fig. 6, 7, 8 et 9.)

DES ANSES.

L'utilité des anses dans l'art céramique n'a pas besoin d'être démontrée.

Dans les vases exclusivement destinés à transporter des liquides, l'anse doit être ARQUÉE, ou fixée d'un bord à l'autre comme l'anse du panier.

Si le vase est à la fois destiné à transporter et à verser, l'anse doit s'attacher assez haut et se prolonger assez bas pour que la main puisse porter

sans trop de fatigue, se placer moins haut pour verser le vase plein, et descendre assez pour que le vase puisse être vidé complétement sans contorsion de la part de celui qui verse. (Atlas céram., 10, 6, 7.)

Cette deuxième espèce d'anses est l'ANSE TRANSVERSALE opposée à un bec ou goulot. Dans les vases d'ornement, la symétrie exige généralement deux anses transversales dont l'apparente fonction est de servir à porter le vase, et le principal mérite, à l'orner. Les contours de l'anse doivent avant tout se lier à ceux du vase, de manière à former un ensemble harmonieux. (Atlas céram., nos 7, 9, 13, 14.)



D'autres fois les anses ont pour objet d'apporter, dans une composition trop lourde la variété et la légèreté; sur une forme trop arrondie, de faire contraster la ligne droite avec les courbes dominantes, et réciproquement. (Atlas céram., n° 5.)

Les ANSES PARALLÈLES sont la plupart du temps appliquées aux poteries cylindroïdes ou de

forme canopienne à courte embouchure, d'autres fois elles sont parallèles et adhérentes. Quelques exemples antiques démontrent qu'étant allongées, élevées à une certaine hauteur, les anses parallèles peuvent atteindre au plus rare degré d'élégance : elles sont alors parallèles, détachées, infléchies, élevées, etc.

Les CROSSES sont des anses à une seule attache, plus ou moins recourbées, et qui concourent à l'ornementation plus qu'à l'usage. (Voir n° 12 de l'Atlas céramique.) Leur isolement, leur simplicité, leur courbure ou volute terminale, constituent un mérite spécial dans les compositions céramiques.

Enfin les OREILLETTES de diverses formes en coquilles, champignons, etc., terminent la classification très-générale de cet accessoire important dans la céramique. Les oreillettes peuvent être horizontales comme les coquilles, champignons, etc., mais elles peuvent être aussi perpendiculaires comme dans les potiches chinoises ; alors elles sont taillées à jour et forment un ornement indispensable aux contours simples et allongés. (Atlas céram., n° 8).

Puisque j'ai prononcé le mot de goulot qui convient aux vases lagéniformes, celui de bec qui appartient aux oiseaux, je dirai quelques mots de l'embouchure des aiguières que les anciens faisaient le plus souvent en forme de trèfle. Tout ce qu'on peut prescrire à ce sujet est contenu dans un prin-

cipe d'utilité, savoir, que cette partie du vase doit être faite de manière qu'on puisse à volonté verser peu ou beaucoup à la fois sans que le liquide s'égoutte le long des parties extérieures de l'embouchure et du col. Il n'y a pas d'excuse à une forme de bec qui *verse mal* et dont la première ou la dernière goutte prend une fausse direction. Les autres conditions appartiennent à l'art, à la fantaisie, et relèvent des lois générales de proportions, de stabilité, etc.

L'anse n'a en architecture aucun analogue, car les arceaux des cathédrales gothiques n'ont de l'anse qu'une apparence contestable ; quant au terme vulgaire d'anse de panier donné aux cintres surbaissés de la renaissance, il ne peut être pris en considération dans une analyse sérieuse.

Tout ce qui a été dit au sujet du tracé des moulures simples est applicable aux contours des anses. Quant à l'exécution matérielle, quoique nous ayons négligé ce côté de la question, nous en référant aux travaux de l'illustre savant M. Brongniart, TRAITÉ DES ARTS CÉRAMIQUES, nous dirons que les anses céramiques se font à la main, à la presse, au moule, sur le tour *en découpant un cylindre à cannelures transversales* ; on les fait encore creuses par le coulage, procédé qui nous a permis en 1842 d'obtenir des pièces d'une grande légèreté. Les anses peuvent être bifides, nouées, croisées, cordées, rusti-

ques, fantastiques, etc. Les anses à doubles parois taillées à jour ont été faites pour la première fois à Voisinlieu en 1840. (Atlas céram., n° 9).

A propos de certaines anses des vases antiques, je crois devoir expliquer une particularité citée par M. Brongniart dans le passage suivant, pag. 555 de son Traité. « Les anses présentent souvent des méplats tellement sentis et réguliers qu'ils sembleraient avoir été faits à la filière, mais cela n'est pas probable; il est plus vraisemblable que la partie un peu bombée de l'anse, qui fait ordinairement sa partie supérieure, était donnée par une sorte de rigole creusée dans une pâte à mouler... »

Je pense comme M. Brongniart, que les anciens ne se servaient pas de la filière, mais, outre le moulage, ils pouvaient connaître le procédé des anses découpées sur le tour, dans un cylindroïde, où le potier les trace, les modèle, les calibre et les découpe très-facilement. Ce procédé peu connu mérite de tenir place dans un traité de l'art céramique.

DIX-HUITIÈME ÉTUDE.

ORNEMENTATION.

SON HISTOIRE, SA THÉORIE N'EXISTENT PAS. — CLASSIFICATION GÉNÉRALE DES ORNEMENTS — INVENTIONNELS — IMITATIONNELS — MIXTES — COMPOSITES.

DE L'ORNEMENT EN GÉNÉRAL.

Quoique l'ornementation soit l'art le plus répandu dans les sociétés humaines depuis les temps fabuleux jusqu'à nos jours, depuis le bâton sculpté des premiers pasteurs jusqu'à la crosse émaillée des évêques de Limoges, depuis la hutte indienne jusqu'au palais neuf de Westminster, il n'est pas d'art dont la science ait aussi peu coordonné l'histoire et analysé les principes. Partout où l'homme apparaît à la surface du globe, l'ornement apparaît avec lui. Sa hache de pierre, sa pique comme sa houlette, se revêtent de ciselures, et l'on ignore s'il a songé à son vêtement avant d'avoir orné la femme

qu'il aime de plumes aux couleurs vives, de colliers formés de coquillages ou de serres luisantes. Il s'est lui-même décoré de tatouages ingénieusement dessinés.

Évidemment la faculté de créer des ornements, de faire du feu, de parler, de se vêtir, sont les premiers signes de l'intelligence qui le distingue des autres animaux.

L'histoire de l'ornement serait celle de toutes les nations dans les diverses phases de l'humanité. Mon dessein n'est pas d'entreprendre un tel sujet, auquel Homère lui-même fournirait des matériaux; mais de rechercher quelles lois ont présidé sciemment ou secrètement aux plus belles œuvres de l'ornementation; d'étudier ces lois, d'en tirer des conséquences utiles aux progrès des arts.

Qu'un tel résultat soit au-dessus de mes forces, j'en conviendrai volontiers, il me suffira de l'honneur d'attirer sur une matière de cette importance l'attention de plus capables.

TROIS GENRES D'ORNEMENTS.

En considérant le sujet au point de vue le plus général, je vois trois genres d'ornements.

1° Celui qui est exclusivement l'œuvre de l'imagination et de l'instinct créateur, sans analogie avec les productions de la nature. *Je le nomme inventionnel.*

2° L'ornement puisé exclusivement aux sources

de la nature végétale et animale, qu'on peut appeler *imitationnel*.

3° Un ornement *mixte* formé de la réunion des deux premiers.

Enfin il résulte de la *superposition* des uns et des autres, comme par exemple dans un entablement, un ornement *composite*.

ORNEMENTS INVENTIONNELS.

Le mot *inventionnel* désigne suffisamment à quelle source, dans l'intelligence de l'artiste, nous devons attribuer cette classe d'ornements, qui, à mes yeux, mérite la première place, soit par ses rapports avec la céramique et l'architecture, soit par son origine. Ici l'imagination, le goût, la fantaisie, ouvrent à l'homme la plus belle et la plus difficile carrière, celle de la création.

Les ornements inventionnels les plus remarquables de l'antiquité sont les nattes, les méandres, les entrelacs mêlés de perles, les torsades, les cannelures, les palmettes, les annelets, les astragales, les vagues, les dédales, etc. Je considère comme ornements les modillons, les denticules, les gouttes, les triglyphes, les mutules, dont le bel effet n'a aucun lien avec l'imitation d'où l'on suppose qu'ils proviennent. Les Grecs ornaient les antéfixes de leurs temples d'une palmette capricieuse très-variée dont Papety avait recueilli les plus beaux

types, et qui rentre dans l'ornement inventionnel.

L'époque byzantine n'est pas moins riche; l'ornementation des archivoltes nous présente des tores ondulés, guivrés, chevronnés; les colonnes, des rinceaux, des rosaces; elles sont rubanées, contournées, ciselées de mille fantaisies. Les pointes de diamant, les damiers, les têtes de clous, les besants, les nebules, les engrenages, les étoiles, etc., remplacent dans cette architecture les modillons et les denticules grecs et romains. Les enlacements étranges des églises de Norvége à Urnès, Find, Hitterdall, Borgund; les sculptures du cloître d'Arles, du baptistère et de la chaire en marbre blanc, à Pise, quoique de lieux éloignés, n'en sont pas moins de même nature. Dans d'autres climats, au Mexique, province de Yucatan, on voit les ruines de villes mystérieuses dont l'histoire n'existe pas. Au milieu de ces ruines, des monuments d'une antiquité incalculable sont couverts d'ornements sculptés d'une bizarre invention. Les restes qui portent les noms d'Uxmal et Labnah sont des amas d'ornements inventionnels.

C'est à l'époque byzantine qu'il faut rapporter les belles mosaïques ornementales des églises de Sicile et d'Italie.

Dans le moyen âge les magnifiques dentelles des ogives, leurs riches filigranes, les roses compliquées et ruisselantes de verres colorés, les galeries

brodées à jour, les lobes lancéolés, les trèfles, les quatrilobes, les fleurons, les croisillons, etc., sont les ornements inventionnels de la cathédrale chrétienne.

Non moins nombreuses, non moins variées, non moins ingénieuses sont les compositions ornementales des Maures de Grenade, de l'Alhambra, de Séville, de Cordoue, de Tarragone, du Caire, de Tunis, d'Alexandrie, etc., etc.

Les faïences à grands enlacements sur fonds bleus, qui forment le pavement des loges du Vatican, à Rome; les ornements de la Bible de Charles le Chauve, à Paris, quoique éloignés en beaucoup de conditions, touchent ensemble à l'ornementation des Maures. Tels sont les grands cycles de l'ornement inventionnel. (Voir les nos 1, 2, 3, 5, 7, 8, 9 et 11, Atl. céram.)

On peut encore ajouter à la classe des ornements inventionnels les trumeaux maniérés, les cartouches renversés, échancrés, les contournements variés du style Pompadour dont Michel Ange est l'aïeul. Le succès jadis universel de ce genre en Europe se continue de nos jours en Orient. Ces ornements condamnés, conspués, ont été livrés au feu et à l'eau, à la griffe des lions et aux coups de pied des ânes; le temps n'est pas venu de les apprécier. Cette ornementation, dont on voit des restes dans les belles églises d'Allemagne, à Munich, à Dresde,

et surtout au château royal de Schleissheim, cette ornementation qui a fait les délices de Venise, alors la reine de la civilisation comme elle était la reine des mers, demande, pour être définitivement jugée, le temps qui a été accordé par la Providence au style ogival, dont le discrédit n'a cessé que de nos jours.

A ce qui précède j'ajouterai quelques développements sur la mosaïque byzantine et les compositions inventionnelles des Maures.

La mosaïque, formée de pièces de diverses couleurs, était pratiquée à Ninive et à Babylone; elle fut très-fréquemment employée autrefois par les Romains; ils en marquèrent, si je puis ainsi parler, les pays où ils portèrent leurs armes et fondèrent des colonies. Mais je crois ne devoir citer ici que les mosaïques à ornements inventionnels, qui se trouvent en Italie dans les plus anciennes églises. Il n'est pas sans intérêt de dire que la mosaïque, après avoir disparu de l'Italie antique, revint à la lumière en Sicile vers le IVe siècle. Dans ce temps-là, Symmaque adresse de Rome une lettre à un certain Antiochus pour le prier de lui envoyer quelques modèles de mosaïque, afin que par ce moyen il puisse essayer également à Rome l'application de ce genre nouveau, *quod intentatum superioribus reperisti*. Ces derniers mots indiqueraient que cet Antiochus était l'inventeur de la mosaïque chrétienne : *Honneur* à Antiochus le mosaïste !

La chapelle royale de Palerme et celle de Monréale sont donc le berceau de l'art mosaïcal byzantin. Nous citerons encore, à Rome, Saint-Clément-hors-les-Murs, l'Ara Cœli, Sainte-Marie-Majeure, les pavements de la chapelle Sixtine, à Pise, ceux du baptistère, etc., etc.

Quelquefois, comme à San Miniato, près Florence, à Saint-François-d'Assise, près de Pérouse, l'ornement mosaïcal est représenté au moyen de peintures et de dorures. La mosaïque proprement dite est exécutée en émaux, en pierres dures, en pâtes céramiques, émaillées, ou en verres colorés. Ces matières sont divisées en parcelles quadrilatérales juxtaposées dans un enduit blanchâtre ou mastic. De forts clous, des boulons implantés çà et là dans les murs, retiennent cet enduit et en garantissent l'adhérence. Après l'incendie de Saint-Paul-hors-les-Murs, j'ai eu occasion de faire minutieusement les observations qui précèdent dans la voûte du chœur de cette basilique, où un échafaudage était dressé pour la restauration. Le mastic employé était à l'huile; les matières, les poncifs, les procédés, les résultats, étaient en tout semblables à ceux de l'ancienne mosaïque.

Ne considérant la mosaïque que comme ornement, nous voyons que les architectes des églises de Sicile et d'Italie en ont tiré de merveilleux embellissements. Des voûtes, des arcs-doubleaux, des

tribunes, des chaires, des pavements, offrent les emplois les plus riches et les plus variés de cette indestructible ornementation.

Si la France possède les beaux vitraux chrétiens, l'Italie peut lui opposer les belles mosaïques chrétiennes.

Les premiers vitraux, comme probablement les premières mosaïques, n'ont été que des compartiments de couleurs juxtaposées pour l'ornementation. On montre à Sainte-Marie dans la ville de Cologne des vitraux de ce genre qui remontent, dit-on, à l'antiquité romaine.

L'ornement mosaïcal en vitraux est rehaussé encore par la vigueur des plombs, qui forment un réseau léger d'un excellent effet sur les contours des couleurs composant ces mosaïques translucides.

Les étoffes persanes lamées d'or et brochées de compartiments élégants, les tapis où les masses de couleurs harmonieuses sont si heureusement combinées, n'offrent pas plus d'agrément et de charme.

Soit que les premières mosaïques aient été formées de cailloux de diverses couleurs, soit qu'elles résultent de combinaisons purement géométriques, cette branche de l'art a produit d'étonnantes conceptions ornementales.

Les Maures d'Espagne semblent avant tout s'être inspirés de l'étrange étoile qui passe pour avoir

été le sceau de Salomon, et qui renferme à la fois tous les secrets de l'art mosaïcal et de l'enlacement mauresque.

En Espagne, à l'Alhambra de Grenade, à l'alcasar de Séville, etc.; en Afrique, au Caire, à Fez, les Maures ont bâti et ciselé des chefs-d'œuvre. Ces architectes incomparables ont encore de dignes successeurs sur cette terre africaine, où la religion mahométane interdit l'ornement imitationnel. A Tunis, de nos jours, des monuments mauresques, de l'ornementation la plus riche, sont bâtis et ciselés par les descendants des Maures d'Espagne, à qui sont confiés les arcanes et la tradition.

Sur les pentes de Marly, au bord de la Seine, dans le château bâti par l'auteur de *Monte Christo*, j'ai vu deux Maures de Tunis continuer, sous le turban mahométan, l'œuvre de l'Alhambra avec les seules ressources de la tradition, mais de la tradition la plus pure. Leurs outils se composaient d'un long couteau, d'un seau et d'une truelle. La forme du *couteau* seule mérite d'être décrite : il coupe de trois côtés. L'extrémité, qui est carrée, pénètre profondément et perpendiculairement dans les enduits sur lesquels le dessin a été décalqué; les deux côtés vont et viennent ; en suivant le tracé, ils évident et taillent les contours. Tel est le procédé simple de cette surprenante exécution. Ame-

nant de Tunis à Paris ces deux architectes Maures, leur faisant exécuter en France un chef-d'œuvre original, Alexandre Dumas remboursait généreusement à l'État les frais d'une mission qui a été glorieuse sous plus d'un rapport. Mais la reconnaissance est une obligation dont les modernes s'acquittent trop souvent à la manière des Athéniens; voilà peut-être le côté par où ils se rapprochent le plus de l'antiquité grecque.

Le style mauresque à lui seul offre un admirable ensemble des ressources et des produits de l'imagination livrée au sentiment abstrait de la complication en fait d'ornements.

ORNEMENTS IMITATIONNELS.

Les végétaux, les animaux, les figures humaines, ont fourni une ample matière à l'ornementation.

Les plus anciens monuments de l'art céramique grec sont couverts de figures et de faits historiques, tirés soit de la mythologie, soit de l'Iliade, soit même des temps qui ont précédé les poëmes d'Homère, et dont les légendes ne sont pas venues jusqu'à nous. Comme potier, au point de vue de notre art, nous ne voyons dans ces peintures noires sur fonds jaunes ou jaunes sur fonds noirs, que des ornements, sans toucher à la question de savoir si au contraire elles seraient l'œuvre principale dont le vase n'est que l'excipient.

Après la figure humaine, la feuille d'acanthe a été l'ornement le plus répandu depuis Callimaque jusqu'à nos jours. Les feuilles diversement répétées, imbriquées, feuilles d'eau, feuilles de lierre, quelques palmettes imitées des boutures de l'ananas, etc., etc., composent avec la figure humaine le recueil sobre et grave de l'ornementiste antique.

Au moyen âge, les feuilles de trèfle succèdent à l'acanthe ; la vigne, le houblon, les mauves, les feuillages des eaux, ceux des monts et des vallées, prennent place dans les frises, les chapiteaux, et embellissent les cathédrales en ogive : les myriades de saints, de pécheurs grelottants et livrés aux esprits infernaux, cantonnés, superposés dans les courbes épaisseurs des portails chrétiens, ne sont autre chose que des ornements d'origine imitationnelle.

Plus tard, au temps de la renaissance, les nymphes, les naïades, les fleurs et les fruits apparaissent avec Diane de Poitiers, Jean Goujon, Benvenuto Cellini. Appellerons-nous ornements imitationnels les imitations de cuirs racornis, les têtes de satyre pendantes à des cols de cigne ou à des tiges ridicules? Chaque temps a ses misères : l'ogive cependant a été belle jusque dans ses flamboiements.

Cette tige d'acanthe, ô Callimaque le Torenticien! cette tige d'acanthe que tu rencontras touffue en un lieu de sépulture et dont tu ornas le chapiteau qui fait

la gloire du nom corinthien, cette acanthe vivace a traversé vingt-deux siècles sans perdre une de ses feuilles, et elle a couvert de ses rameaux le monde monumental ! Mais l'abus succède à l'usage, comme le vice à la vertu ; nous avons vu l'acanthe avilie à de tristes emplois : des barbes de faunes hideux, des chevelures de satyres, des cottes pendantes à des culs-de-jatte de tout âge, femmes et enfants.

A quelle époque, à quel artiste appartiennent les beaux ornements *imitationnels* de la grande porte de bronze de la cathédrale de Pise ? Rien n'est plus vrai, plus fin, plus charmant que ces fleurons composés de fruits, de feuillages et d'animaux. Pourquoi ce chef-d'œuvre est-il méconnu ? parce que les plus belles choses, comme les plus grands artistes des temps passés, comptent des victimes de l'oubli, et peut-être de l'ignorance des écrivains, qui ne se hasardent pas à mettre en œuvre des matériaux sur lesquels l'opinion ne s'est pas suffisamment prononcée. Burgmaïer en Allemagne, Pinturicchio en Italie, semblent n'avoir pas existé : l'un était grand comme Albert Durer, et l'autre comme Raphaël. Que la porte de Pise soit de Buschetto ou de Rainaldi, on peut la citer comme un chef-d'œuvre d'ornementation imitationnelle. La cheminée de Bruges, reconstruite au Louvre, ornée de figures d'enfants et de personnages, est un des beaux ouvrages de la renaissance en ce genre.

Parmi les ornementistes modernes, je citerai Schrœter, de l'école de Dusseldorf, Neurenter le dessinateur, des serres de Nimphembourg, Fries déjà mort; les uns et les autres, guidés par l'œuvre des encadrements d'Albert Durer, dont l'original se voit à Munich, ont produit de charmantes et toutes modernes compositions.

Schrœter est l'auteur d'un infernal Don Quichotte lancé à toute bride au milieu d'un enroulement de chardons acanthesques; les moutons fuyant dans une volute épineuse, le berger au désespoir sur une branche hérissée, Sancho ballotté dans le feuillage malfaisant, le chien traîné dans les airs à la queue de Rossinante, les branches capricieuses, les feuilles, les fleurs, les animaux, les hommes, tout cela court, pique, serpente et s'enroule en d'ingénieux contours.

Ailleurs Schrœter nous dépeint, dans une frise circulaire, les bruits du matin d'un beau jour : les fleurs s'entr'ouvrent et laissent voir des enfants endormis; de la corolle des lis sortent les familles enfantines; ces petits anges escaladent les rameaux, s'embrassent, se peignent, sonnent en volée les clochettes du muguet; le rossignol chante sur la branche à l'oreille d'un dormeur attardé. Ici, un enfant se penche en curieux sur le corps d'une tulipe d'où ses frères tirent des verres de rosée; là, d'autres sonnent de la trompe dans les tubes détachés du

jasmin. On voit des scènes d'amour, de toilette, de jalousie; les amaryllis, les jonquilles, et surtout les campanules se mêlent aux épis élégants; les moucherons, les cigales, les reinettes, font aussi leur partie dans ce chœur matinal de la Rosée. Ces deux compositions, brillantes de verve et de jeunesse, ont été gravées avec talent par l'auteur lui-même, et sont, quoique frivoles, des types de l'*ornement imitationnel* chez les modernes.

A ces noms ajoutons celui de Lechêne, l'ornementiste imitationnel par excellence. Quel sculpteur l'a surpassé ou le surpassera dans le fini prodigieux de ses animaux!

En ce genre d'ornements, les chefs-d'œuvre ne sont pas nombreux; aussi dois-je, sans reprendre l'ordre chronologique de cet aperçu trop rapide, céder aux sollicitations d'un souvenir lointain mais ineffaçable, et dire quelques mots d'un enroulement d'épis entremêlés d'enfants, sculpté en marbre blanc, dans la balustrade d'une des belles églises de Belgique, à Anvers. Cette sculpture à jour est digne des temples de l'Attique, digne des plus grands noms et des plus grandes écoles.

ORNEMENTS MIXTES.

L'ornement par excellence est l'ornement inventionnel. L'imitation de la nature constitue un ornement dont la qualification exprime suffisamment

l'origine. Au moyen de certaines fictions, de certaines lignes, de certaines inventions qui façonnent la nature en réunissant l'imitation et l'invention, nous produisons l'ornement mixte, et jamais axiome ne fut plus vrai que celui de Théophile: *On a beau tracer des lignes de démarcation, toujours quelque capricieux échappe à la catégorie.*

L'ove de la corniche corinthienne est un symbole très-simple de l'ornement mixte; un œuf bien imité alterne avec une pointe et deux courbes de pure invention. Les enroulements d'une frise peuvent encore, à la volonté du sculpteur, cesser d'être l'imitation d'un feuillage, sans cesser d'être un bel ornement : les figures humaines, les animaux, les oiseaux, peuvent s'y joindre et composer ainsi ce que nous nommons ornements mixtes.

C'est ainsi qu'avec l'addition de quelques ciselures, les ornements mauresques peuvent se mêler à des feuilles naturelles et former aussi une ornementation mixte. Les chapiteaux byzantins présentent souvent l'exemple d'oiseaux mêlés à des enlacements qui forment un ornement mixte.

Si, à la broderie gothique, vous joignez les anges, les fuites en Égypte, les scènes de croisade, les processions, les chasses seigneuriales, un ornement mixte plein de charmes peut en résulter. Les sculptures du chœur d'Amiens, de Rhodez, etc., en sont des exemples.

Enfin, on peut ranger parmi les ornements mixtes une partie des inventions dites de la renaissance, mais dont les modèles principaux tirent leur origine des bains de Livie et des arabesques de Raphaël. En ce genre élégant de superpositions à claire-voie, la nature humaine, les oiseaux, les chimères se mêlent à des feuillages, à des contournements de pure fantaisie.

La fantaisie est la liberté dans l'ornementation.

Pourvu que cette liberté soit maintenue par le bon goût et ne dégénère pas en folie, la fantaisie est la première qualité de l'ornementateur.

ORNEMENTS COMPOSITES.

Si, dans un morceau d'architecture ou dans une œuvre céramique, vous superposez diverses sortes d'ornements, il en résultera une ornementation composite.

La ville de Nîmes possède en ce genre un chef-d'œuvre digne des Grecs : la Maison-Carrée, bâtie du temps des Romains par des architectes helléniens, maîtres en Eurythmie, dépositaires des plus pures traditions de la proportion analogique, la Maison-Carrée est un trésor d'ornementation composite. Les cannelures et les têtes de lions, les annelets et les feuilles d'eau, les modillons ornés de feuillages et les denticules géométriques, les oves

et les grands enroulements de frise, concourent par les plus eurythmiques combinaisons au luxe d'un ensemble qui peut être proposé comme le modèle le plus parfait de l'ornement composite. Le chapiteau de Nîmes est à son tour digne de recevoir les hommages des Grecs de Phigalie et de Corinthe.

Dans l'art céramique, l'ornementation est généralement composite : des lignes d'ornements inventionnels se développent sur les bords, les cols, les colliers, les épaules du vase. Les figures et les ornements imitationnels sont au centre : des cannelures, des enlacements, des annelets, des rayons en pointe, occupent la base, le pied et toutes les parties inférieures.

L'entablement corinthien comprenant toutes les perfections de l'ornement composite, il serait oiseux d'en donner d'autres exemples; mais l'ordre corinthien dérive d'un ordre plus sévère, de l'ordre dorique. L'ordre dorique lui-même doit toutes ses beautés à une des lois fondamentales d'ornementation que nous essaierons de faire connaître, à l'Eurythmie.

DIX-NEUVIÈME ÉTUDE.

LOIS D'ORNEMENTATION.

LA COMPLICATION. — LA CONFUSION. — CAUSES DE NOS JUGEMENTS SUR CE QUI EST BEAU. — L'EURYTHMIE. — LA RÉPÉTITION. — L'ALTERNANCE. — L'INTERSÉCANCE.

DE LA COMPLICATION ET DE LA CONFUSION.

L'ornementation a pour objet l'embellissement. L'embellissement a pour but de satisfaire un sentiment, une inclination naturelle à l'homme et qui le distingue des animaux, je veux parler de l'amour du Beau. Divers essais ont été entrepris sur cette matière : le Père André, qui l'a traité dans un style admirable, Hogarth, Diderot, Hutcheson, Le Batteux, peuvent être consultés. Je passerai à l'étude directe des conditions du beau dans les œuvres d'art, peut-être jaillira-t-il de l'examen des lois d'ornementation quelque lumière sur la question du beau en général.

DE LA COMPLICATION.

Avant l'eurythmie qui préside aux accords des membres d'un édifice comme parties concertantes, avant l'intersécance qui n'est que le complément de l'eurythmie, je désignerai la complication comme une des lois importantes du beau dans les arts et dans l'ornementation.

Si le mot correspondait à ma pensée, si l'expression ne manquait à la langue pour déterminer le sens que je voudrais attacher à la *complication*, terme incomplet, obscurci par cent acceptions vulgaires, il serait facile de démontrer que la beauté de certaines compositions architecturales résulte de la complication des rapports, de la contexture des différents membres qui composent l'ensemble. Force et faiblesse, ordre et désordre, symétrie et non-symétrie, se croisent, s'étreignent, s'unissent pour y former de la variété l'Unité.

La beauté d'un ornement, celle d'un théorème en géométrie, celle d'une composition dramatique, oratoire, musicale, dépendent de la même loi. Il faudrait que le mot complication fît naître l'idée d'ordre, de solution claire, en même temps que celle de combinaison obscure, qu'il indiquât à la fois le nouement et le dénouement, enfin et toujours la diversité et l'unité. Quant à la beauté, qui réside selon Diderot en *un mot*, *une pensée*, *une*

portion d'objet, cette beauté, dont il ne voit rien d'analogue dans l'Architecture, correspond à celle d'une forme primitive ou mixte; elle a sa loi particulière, qui est la loi du sens.

La complication est encore une face de l'art qui dérive du sentiment que Dédale a exprimé dans le tracé de son labyrinthe, Salomon dans son mystérieux cachet, les Grecs dans leurs méandres entrelacés, les Byzantins, les Maures, les architectes de nos cathédrales dans leurs plus belles œuvres. Les enlacements, les mosaïques, les croisements de voûtes et de nervures sont du ressort de la complication.

La complication nous charme en présentant à nos regards les formules matérielles de l'intelligence en travail, de l'intelligence combinant sans désemparer les parties diverses ou opposées d'un ensemble.

La complication considérée comme œuvre et comme principe est une glorification visible des combinaisons de l'esprit humain, s'élevant jusqu'à la divinité par la perception infinie de figures régulières, irrégulières, et de rapports qu'il découvre entre elles, rapports arithmétiques, rapports géométriques, rapports d'égalité ou d'inégalité, rapports infinis d'angles, de polygones et de courbes sans nombre.

Si, après nous être élevé au point d'où la ques-

tion apparaît dans sa magnificence, nous nous en rapprochons, si nous la touchons, si nous la disséquons, le résultat de cette analyse sera une conclusion affligeante pour les nobles cœurs, savoir, que l'homme, soit physique, soit moral, est lui-même sans le savoir le terme de toutes les comparaisons qu'il fait pour arriver à un jugement sur la beauté des œuvres divines et humaines. L'amour de soi le dirige dans l'*appréciation du bon*, l'admiration de lui-même est le principe unique de ses jugements sur le *beau* dans la nature et dans les arts.

DE LA CONFUSION.

> Souvent un beau désordre est un effet de l'art.
>
> BOILEAU.

De même que l'agriculteur utilise tous les produits de la culture, l'artiste doit mettre en œuvre tous les moyens, toutes les inspirations de la nature. La confusion elle-même, ce synonyme du désordre, lorsqu'elle est *un effet de l'art*, est employée utilement à faire valoir l'ordre des belles proportions et les accords eurythmiques qui en résultent. Les frontons, les frises, les métopes, ornés de sculptures variées et peu symétriques, formées d'agrégations humaines, combats, processions, guerriers, chevaux, etc., etc., agissent et ornent par l'effet de la confusion. Des trophées d'armes sans symétrie, placés à propos au milieu d'espaces simples

et bien proportionnés, produisent un bel effet par la même cause.

Si une vaste ruine composée d'arceaux réguliers, est couronnée par les rameaux touffus et irréguliers d'un arbre parasite, si elle est coupée d'un lierre grimpant, un nouveau charme résulte de cet ornement confus. Ses reproductions incolores par le dessin ou la gravure, démontrent que le charme ici ne réside pas dans la variété des couleurs.

Souvent voit-on les nervures régulières d'une voûte ogivale se terminer à une clef composée d'un feuillage irrégulier et confus. Les églises de France et d'Angleterre en donnent la preuve multipliée. Les églises d'Espagne offrent cent exemples de l'excès et de l'abus qu'on peut faire des inspirations de ce principe. Les poteries de Bernard Palissy sont ornées de poissons, d'insectes, de reptiles, de plantes, de coquillages, dont la confusion, sous le rapport de l'arrangement et de la couleur, contrastait avec les dressoirs réguliers de nos pères.

Le besoin de confusion est tel qu'aux époques où les jardiniers français tentèrent d'asservir la nature aux lois de la symétrie et de la régularité, ce besoin de confusion se porta dans les ornements : pendant que le jardinier alignait les buis au cordeau et au compas, les ifs à la règle; le public demandait à l'ornement l'irrégularité, la confusion. Les contours des trumeaux, des encadrements, en-

tremêlés de chicorées et de cartouches échancrés, semblaient agités par les zéphyrs. L'agaric et les lichens, chassés des quinconces par la régularité du service, se réfugiaient dans les moulures ; les meubles devenaient bossus et contournés ; les bronzes se tordaient comme d'étranges copeaux, et ce goût Pompadour ou rocaille avait à peine cessé, faisant place à l'ameublement et à l'ornementation en lignes droites, à ce style froid, que le Directoire appelait simple et de bon goût, et que Louis XVI avait vu naître, qu'alors les jardins devinrent le sanctuaire de la confusion ; ils répondirent aux besoins qui sont dans l'instinct de l'homme. En ce moment, on ne trouva plus de rochers assez bizarres, de lignes assez courbes, de ponts assez irréguliers, bâtis de branchages assez fourchus et assez moussus. Enfin, au moment où MM. Fontaine et Percier proclamèrent le triomphe de la palmette et de la rosace, toute la France culbutait ses plates-bandes, ses charmilles, et portait la confusion dans ses quinconces et ses boulingrins : on créait les jardins *paysagers*.

Si nous cherchons pourquoi la confusion est dans les besoins de l'homme, d'où lui vient ce goût (nous rappelant ce qui a été dit de l'amour de soi), nous trouvons qu'il en porte sur lui-même le germe et le modèle. En effet, sa chevelure que le vent soulève, ces boucles que le moindre geste déplace, qui semblent flotter en ondes et en spirales,

ne sont-elles pas l'emblème de la confusion ? La crinière du cheval qu'il monte et qu'il aime, ces masses agitées et superbes que rejette en arrière l'étalon bondissant, n'ont-elles pas une beauté confuse dont le sentiment poursuit l'artiste dans ses compositions ornementales ?

Soit respect pour les œuvres sublimes de la création, soit amour-propre, le goût de l'homme dans les arts semble, ici comme toujours, dirigé par la vue de l'homme lui-même.

La forme canopienne allongée de certains vases égyptiens rappelle une momie, la momie rappelle une statue de bronze ou de marbre, la statue reproduit le type, la pose, le décorum d'un Égyptien de haute origine. L'influence des arts sur une nation est évidente, il n'en est pas de même de l'influence de la nation sur les arts ; cette influence est cachée dans la précieuse maxime de Solon, *connais-toi toi-même*, appliquée non à un homme, mais à tous les peuples. C'est dans le sens le plus général que les Grecs entendaient cette maxime lorsqu'elle fut inscrite en lettres d'or sur la blanche façade du temple de Delphes.

DE L'EURYTHMIE.

Le mot Eurythmie, chez les Grecs comme chez les Latins, signifie cadence, rhythme, accord. Vitruve, qui vivait sous Auguste, nous a transmis cette

expression (qu'il définit comme un synonyme de *proportions*), par laquelle les Grecs désignaient une des conditions du beau en architecture. Par le même Vitruve, nous apprenons que les Grecs considéraient comme une qualité nécessaire à l'architecte la connaissance des règles et lois de la musique; c'est là un des arcanes dont ils s'étaient réservé la transmission exclusive, et que, semblables aux Romains, les traducteurs de Vitruve ont vainement commenté.

L'eurythmie ne s'applique qu'à la partie pittoresque de l'édifice, qu'aux reliefs de tous genres susceptibles d'accord, de répétition. Ainsi, d'un certain point de vue général et lointain, la colonnade représente un vaste ornement; c'est une série cadencée, rhythmique, qui s'accorde avec d'autres séries.

Si j'examine l'ordre dorique grec, qui est le beau simple par excellence, je vois que le rhythme contribue puissamment à sa beauté.

Au-dessus des notes graves, sonores, gigantesques de la colonnade, je suis frappé des divisions rhythmiques de l'entablement, où les triglyphes se succèdent comme les mesures d'une mélodie. J'admire la belle ordonnance des métopes consécutives, la régularité de leurs mouvements périodiques, la proportion des intervalles, la justesse des temps, le parfait accord des parties concertantes, je dis

concertantes, car l'eurythmie a pour objet *de lier en un concert général les membres et les ornements variés de l'édifice.*

Si je m'approche davantage, j'aperçois les moulures et leurs reliefs, les méandres qui s'enroulent et se déroulent harmonieusement, j'y vois d'espace en espace, à des distances savamment calculées, des têtes de lions grondants, dont la saillie forme des notes superbes au milieu des palmettes crépitantes; les cannelures des colonnes m'apparaissent comme les vibrations d'une voix mâle; les chapiteaux par leur forme arrondie portent à mon âme l'impression du tympanum lugubre, ils contrastent dans leur résonnance avec le vaste et triple bandeau de l'architrave qui s'étend comme le lien d'un long récitatif et rappelle à l'unité les tons inégaux du concert monumental.

De tels effets ne sont pas dus au caprice de l'imagination, ils procèdent d'une science, d'une loi qui est l'eurythmie. Ils expliquent pourquoi la musique entrait dans l'éducation d'un architecte athénien possesseur des secrètes formules de Pythagore.

Pénétré de la nécessité de certaines cadences, de certains repos dans l'ornementation, j'avais cherché une formule, un terme expressif de ce qui était un sentiment plus qu'une idée, lorsque dans Vitruve le mot eurythmie qui représentait ma pensée frappa mes regards. Pour les Romains, pour Vitruve, eu-

rythmie n'était que synonyme de proportions, c'était donc à la fois une trouvaille et une découverte. Je trouvais le mot après en avoir découvert le secret.

Comment en effet rendre sensible l'accord harmonieux de certaines parties des monuments grecs sans le mot eurythmie? comment dire ce qu'on éprouve, par exemple, en face du Pandrosium d'Érechthée adossé au temple de Minerve Polliade, quoique d'un style ionien moins sévère que le dorique? Six femmes de Carya, les caryatides primitives, supportent un entablement, sous lequel, comme sous un dais à jour, croissait au soleil l'olivier sacré donné aux Athéniens par Minerve. Qui pourrait exprimer le plaisir que produit la succession des divers ornements, c'est-à-dire des disques, des denticules, des oves, des feuilles d'eau; les choses les plus simples? comment dire leur correspondance harmonieuse, leur inégalité numérique, leur superposition si bien calculée que le spectateur devient rêveur comme sous le charme d'une musique divine? Mais le mot eurythmie existe, ce mot seul peut révéler à la fois le secret de l'âme et celui de la science!

DE LA RÉPÉTITION.

La répétition est considérée justement comme un principe d'ornementation. Un objet indifférent comme un petit cube étant répété et formant une

série, produit un effet agréable dans une moulure; tels sont les denticules. Une cannelure, une feuille, une perle, étant répétées, deviennent pour l'architecte des ornements qui tirent toute leur valeur de la répétition. L'ordre corinthien le démontre dans ses moindres détails.

DE L'ALTERNANCE.

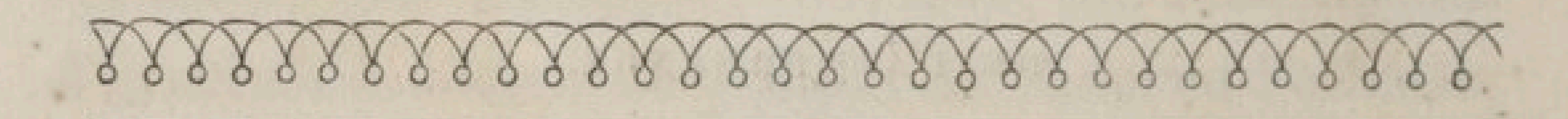
La répétition peut être simple, comme je viens de la décrire. Elle peut aussi être *alterne* lorsque, par exemple, entre les feuilles d'eau répétées sur une moulure l'espace est rempli par une feuille plus étroite dont la pointe produit une *alternance*; lorsque entre les perles allongées sont placés des disques étroits ou annelets; lorsque les œufs ou oves répétés alternent avec une feuille ou un dard.

L'alternance est donc une formule de la répétition qui a sa règle; cette règle est : que les parties alternantes doivent varier en volume et en étendue, aussi bien que par la forme et le dessin. La symétrie et la variété, la répétition et l'*inégalité* sont les règles, le principe de l'alternance.

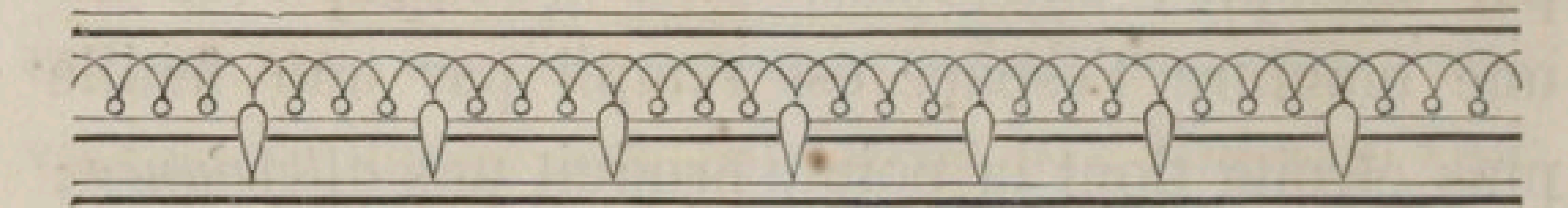
DE L'INTERSÉCANCE.

Les Grecs, dans l'ornementation d'une moulure, n'ont eu recours qu'à la répétition ou à l'alternance; imités par les Romains, lesquels furent eux-mêmes imités par les modernes, nous ne devons pas nous

étonner que les mots manquent pour exprimer des faits inconnus. Il m'a donc fallu créer le mot Intersécance pour désigner l'extension d'une cadence eurythmique et les coupures qu'elle produit en marquant la mesure d'un plan sur un autre.



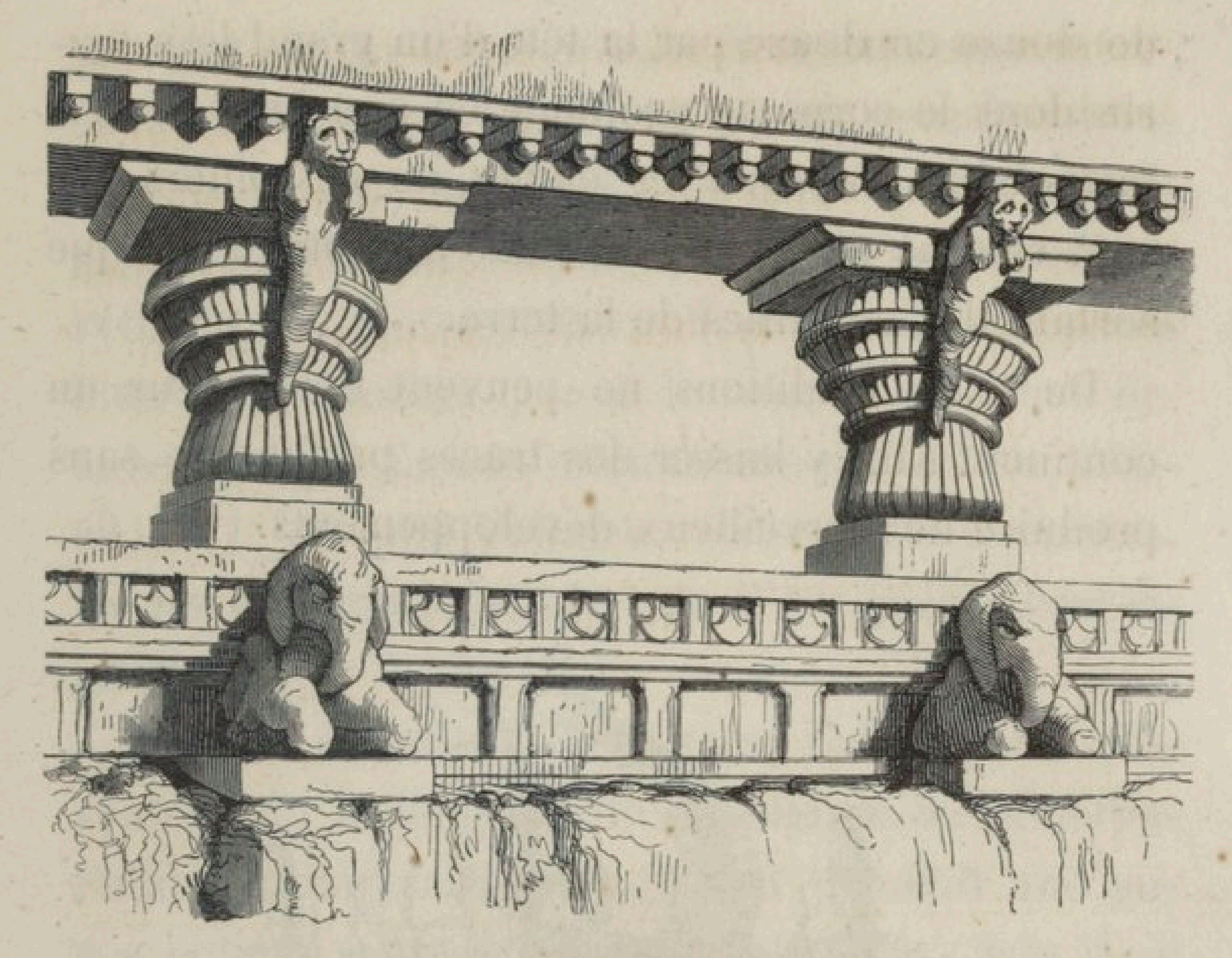
Répétition.



Intersécance.

Deux exemples, l'un de répétition simple, l'autre d'intersécance, feront comprendre mieux qu'une définition le mérite de la répétition et celui de l'intersécance. Non que de telles figures soient présentées comme ornements; elles sont deux symboles, deux formules réduites pour favoriser la comparaison par l'isolement.

Il est à croire que Pythagore, dont le système musical était rigoureux et exclusif, n'admettait pas l'intersécance, qui cependant a été pratiquée dans les beaux monuments de l'Inde.



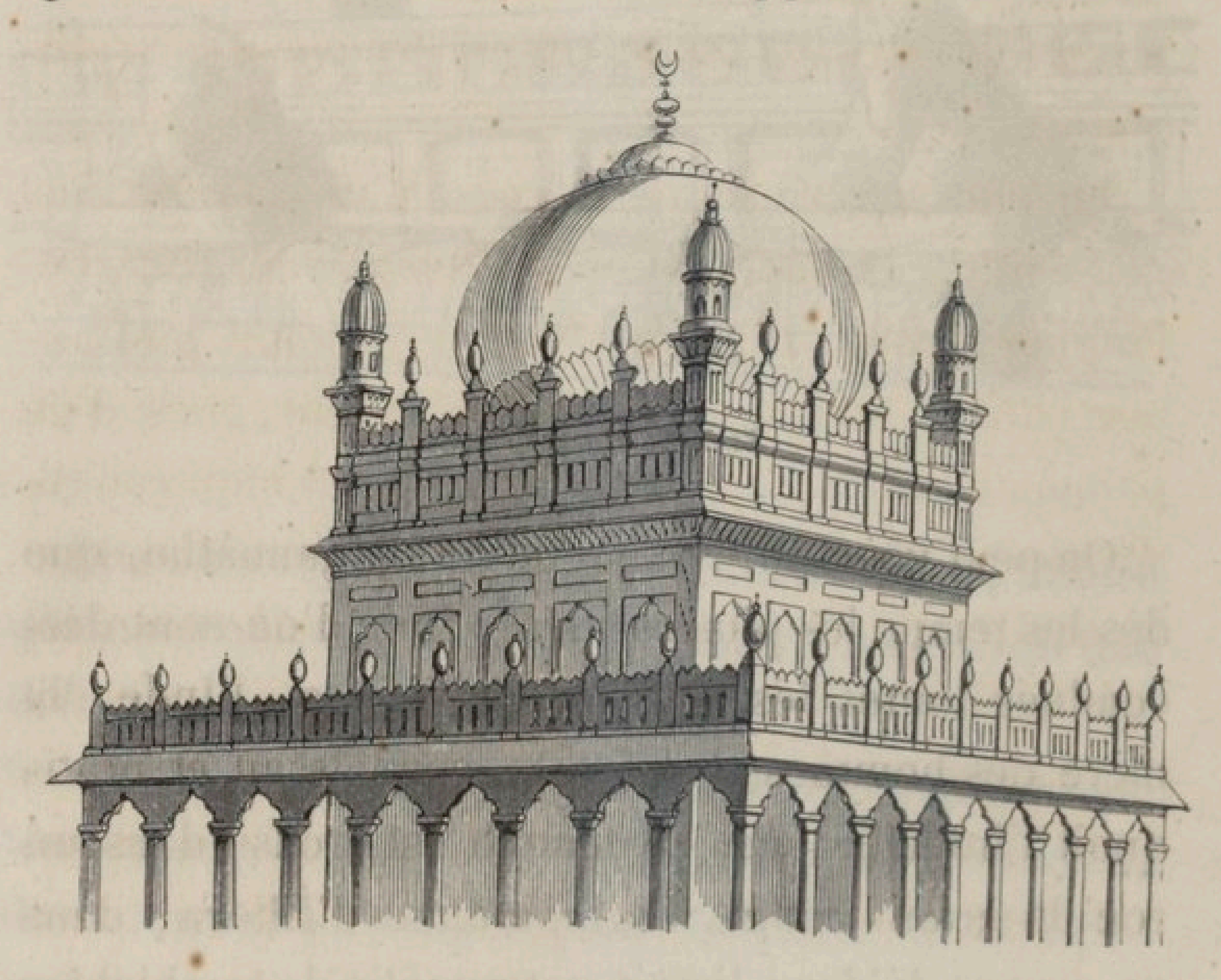
Temple de Djagannâtha.

On peut voir, par l'exemple de Djagannâtha, que dès les temps les plus reculés, l'Inde d'où sont descendues toutes les grandes traditions, l'Inde, la mère des hommes et des arts, connaissait et pratiquait l'intersécance. Ce temple est creusé dans un roc de granit rouge. La montagne d'Ellora, dans un espace de deux lieues, est remplie de semblables excavations disposées en plusieurs étages. Les éléphants accroupis qui supportent la base ne sont autre chose qu'une mesure eurythmique et intersécante qui embrasse tout l'entablement inférieur.

La série de cubes et de sphères répétés et superposés qui orne l'architrave supérieure est coupée

de douze en douze par la tête d'un grand lion marin dont le corps se prolonge en une intersécance formidable sur tous les étages de ces piliers qui sont comme un germe colossal de l'ordre dorique sortant des entrailles de la terre.

De telles traditions ne peuvent exister sur un continent sans y laisser des traces profondes, sans produire de merveilleux développements.



Il suffit de représenter ici la partie centrale du tombeau de la dynastie musulmane, près Seringapatam, pour montrer à quel point les constructeurs de ce mausolée avaient le sentiment de l'eurythmie et de l'intersécance. Quel accord, quelle mesure dans les divisions, les subdivisions! comme ces

grandes séries, ces lignes horizontales sont scandées! comme ces hautes coupures enchaînent les répétitions dans une harmonie générale. Ce monument est, par son ensemble, un chef-d'œuvre d'eurythmie et d'intersécance. Souvent des pilastres bien proportionnés jouent le rôle d'ornements intersécants. La façade méridionale du Louvre, l'hôtel, n° 1, du quai Voltaire, en sont des exemples. Ici les fenêtres jouent le rôle d'ornements eurythmiques.

Le plus ingénieux des Grecs, Callimaque, l'inventeur de la lampe d'or du temple de Minerve-Polliade, dont la flamme brillait pendant une année entière sans aucun renouvellement, près d'un palmier de bronze, fut aussi l'auteur du chapiteau corinthien. Callimaque plaça au front de son chapiteau le seul exemple d'intersécance qu'aient tenté les Grecs. La fleur qui coupe les divisions horizontales du tailloir et s'étend sur le bord de la corolle, la fleur du chapiteau corinthien est un ornement intersécant. Elle porte à son centre un embryon énigmatique qui révèle comme une pensée de l'artiste, mais cet embryon n'a pas eu de développement, et l'intersécance orientale ne s'est pas acclimatée sur le sol athénien; elle a été absorbée par les développements de l'eurythmie exclusivement simple. La fleur de Callimaque est restée comme un symbole incompris de l'intersécance au sommet de la

colonne corinthienne entre le tailloir et la corolle brochant sur le tout, selon l'expression de la science héraldique, aussi d'origine orientale.

Les pavillons et corps avancés qui coupent la monotonie d'une longue galerie produisent un effet qui tient à l'intersécance. Le motif de la beauté, qui résulte pour l'ensemble, de ces coupures est tout à la fois contenu dans la loi de proportions des formes primitives et dans celle de l'intersécance.

Enfin, je me permettrai de donner des exemples d'intersécance tirés de mes propres œuvres. (Voir les ornements des n°s 3 et 4 de l'Atl. céram.)

Les tapis des Persans, les damasquinures des Orientaux, présentent souvent de beaux exemples d'intersécance.

L'intersécance est appelée dans l'avenir à présider aux développements et perfectionnements dont l'ornementation est susceptible. L'intersécance indique les grandes divisions; elle scande les subdivisions, et tend à rendre visibles les rapports qui résultent de proportions bien calculées. Les ornements intersécants qui indiquent les milieux produisent un genre de beauté qu'explique la loi du sens.

Les consoles qui supportent une longue saillie, comme on le voit dans la rue de Rivoli, forment dans la perspective un ornement du genre des modillons dans un entablement, un ornement par simple répétition.

L'effet de cette répétition continue est faible dans l'exemple que je cite; il serait immense et admirable si, au-dessus de chaque arcade, une console plus allongée, sculptée, et coupant d'une manière sensible la file monotone, indiquait par l'intersécance le milieu des arcades, en se liant à une clef de cintre. Deux conditions du beau seraient remplies, le sens et l'eurythmie : tel est l'objet des triglyphes dans l'architrave dorique, où ils indiquent tour à tour la colonne et l'entre-colonnement; tel est l'effet des mutules qui indiquent le triglyphe et le milieu de la métope. Les appareils de bronze placés à chaque cintre du Ministère des finances pour l'éclairage sont un faible essai d'intersécance dû au hasard d'une invention industrielle.

Puisque des hauteurs de la théorie nous sommes descendus à la pratique vulgaire, puisque nous avons franchi l'espace qui sépare les mystérieux temples indiens et la rue de Rivoli, portons un instant nos regards sur un édifice de haute importance, sur les galeries latérales du Carrousel. Nous y voyons des murailles couronnées de frontons en série et formés alternativement de lignes courbes et de lignes droites dont, par exception et contrairement au principe, l'association produit un déplorable effet. Ces frontons, n'ayant d'autre objet que la décoration de l'édifice, sont un ornement

soumis aux lois eurythmiques de l'alternance. Or, l'alternance, nous l'avons vu par l'étude des Grecs, doit se faire en parties inégales. Le mauvais effet de cette série de frontons ne provient que de l'inobservation des principes fondamentaux de l'alternance et de l'intersécance : en effet, l'architecte semble s'être étudié à pondérer les masses courbes et anguleuses, de façon que l'une n'ait aucune prééminence sur l'autre. Il en résulte une lutte sans issue, une succession sans intermittence, un grand effort sans résultat.

Toute question d'architrave mise à part.

La complication et la confusion, l'eurythmie, la répétition, l'alternance et l'intersécance : telles sont les lois d'Esthétique qui gouvernent à la fois le goût public et l'œuvre d'ornement soumise à ses appréciations.

VINGTIÈME ÉTUDE.

COLORATION DES RELIEFS.

MONUMENTS COLORÉS DE L'ANTIQUITÉ.

LE GOUT PUBLIC. — LA MINERVE ET LE JUPITER OLYMPIEN. — LE BACCHUS DE PHIGALIE. — LES BAS-RELIEFS DE SÉMIRAMIS. — MONUMENTS ÉGYPTIENS. — MÉTAPONTE. — RHAMNUS, SÉLINONTE. — COLORATIONS CÉRAMIQUES. — QUESTION DE LA PEINTURE MURALE DES GRECS. — APPLICATION VOTIVE DE LA COULEUR. — LE PARTHÉNON. — L'ALHAMBRA. — MUNICH. — MONUMENTS NON COLORÉS DE PARIS.

> Combien de compositions où l'Artiste est contraint d'employer plus de rapports que le grand nombre n'en peut saisir, et où il n'y a guère que ceux de son art, c'est-à-dire les moins disposés à lui rendre justice, qui connaissent tout le mérite de ses productions !
>
> DIDEROT, *Traité du beau.*

Le goût des arts chez les nations a des périodes de vie et d'anéantissement. Il se développe lentement et ne progresse qu'avec l'appui d'autorités incontestées, ou sur les indications réitérées de quelques hommes que la nature a doués d'un élan capable d'entraîner les masses.

Au moment où j'écris ces lignes, l'armée des gens de goût, nombreuse en France, ne reconnaît comme

dignes de l'approbation universelle que les œuvres de sculpture monochrome : une statue de marbre blanc, une groupe de bronze, un entablement d'un seul ton. Quand Pradier hasarde de faibles linéaments d'azur aux bords de ses draperies, le public se demande s'il n'y a pas là une innovation contraire aux principes du bon goût, car les autorités, c'est-à-dire les marbres antiques de nos musées, régulièrement nettoyés depuis leur exhumation, ne nous donnent aucune idée de ce que fut la sculpture peinte chez les anciens, non aux époques de barbarie ou de décadence, mais aux beaux temps de l'art en Grèce. La description des statues colossales de la Minerve Athénienne et du Jupiter Olympien, sculptées en or et en ivoire par Phidias, excite le sourire incrédule ou le regret de ne pouvoir mettre en doute la perfection de l'art chez les Athéniens et les Éléens. Que serait-ce si le Bacchus de Phigalie apparaissait au milieu de nous avec sa draperie d'or et ses chairs peintes du cinabre le plus pur !

Dans la description que Diodore de Sicile donne des grands ouvrages de Sémiramis à Babylone, il est question d'une enceinte circulaire de quarante stades, en briques cuites ornées de bas-reliefs diversement colorés. On voit au Louvre de grandes briques portant des traces d'émaux et qui formaient des peintures murales par leur réunion. Ces briques proviennent des ruines de Ninive.

Chez les Grecs, l'architecture correspondait sous ce rapport à la sculpture, et soit par tradition égyptienne, soit par l'effet d'une transmission non interrompue des sentiments de l'art primitif du tatouage, certaines couleurs étaient appliquées sur les reliefs de leurs temples.

Comme les législateurs de la Grèce, en fait de politique aussi bien qu'en fait d'art, avaient coutume de visiter l'Égypte, la vue des monuments colorés de Thèbes et de Memphis ne pouvait manquer d'exercer une influence sur l'art grec. Les peintures de l'enveloppe sculptée des momies préparaient la vue aux cheveux d'or et aux chairs de cinabre dont les chefs-d'œuvre de statuaire grecque étaient rehaussés. D'autre part, les murailles entaillées d'hiéroglyphes peints inspiraient le sentiment de la couleur dans l'architecture religieuse. Sur la muraille grise les teintes *rouge*, *jaune*, *bleue* et *verte* coloraient les chairs et les draperies en quantités proportionnelles.

Si les Grecs n'ont pas imité les Égyptiens, du moins ils ne furent pas leurs devanciers dans l'usage des couleurs appliquées aux édifices.

Parmi les vestiges de ces monuments d'architecture polychrome, je citerai ceux de Métaponte dans la Grande Grèce, le temple de Némésis au bourg de Rhamnus, et celui de Sélinonte en Sicile.

MÉTAPONTE.

Des fouilles faites en 1826 par le duc de Luynes à Métaponte, il résulta la preuve que l'architecture extérieure des temples de la Grande Grèce était polychrome. Quelques détails de leur construction ont été restaurés et gravés avec soin : leur couleur a été reproduite fidèlement sur des vestiges dont la conservation ne peut laisser aucune prise à l'incertitude.

La couleur dominante était le ton de la pierre, c'est-à-dire un jaune faible appliqué sous forme stuc. Le rouge, le noir et le jaune pur complétaient cette coloration. Les tons rouge et noir figurent en quantités égales, le jaune pur est en quantité secondaire.

Les pièces peintes provenant de ces monuments étaient en terre cuite, et la couleur y adhérait au moyen du feu. « La découverte de nos fragments, « dit l'auteur, est d'un grand intérêt. Ils constatent « d'une manière irrécusable l'usage de l'architec- « ture polychrome dans la Grande Grèce, et l'em- « ploi de la terre cuite coloriée comme décoration « des grands monuments. On en voit de nouvelles « preuves dans un fragment de terre cuite décorée « de palmettes du même style que celles de Méta- « ponte et provenant d'une fouille faite à Locres « sur l'emplacement d'un temple dorique grec. »

RHAMNUS.

Une société de voyageurs anglais enthousiastes de l'art antique, la société des Dilettanti, publia sous le titre d'*Antiquités de l'Attique* la description exacte de plusieurs temples grecs, au nombre desquels figure celui de Némésis à Rhamnus.

Cet ouvrage a été traduit et réimprimé en France par les soins de M. Hitthorf, qui y a joint la note suivante que je me contente de reproduire :

« Ce temple offre un exemple de la pratique usitée « chez les Grecs de peindre en rouge les moulures « de la corniche. La cymaise tout à l'entour de l'é- « difice a été peinte de cette manière. Les parties « sur lesquelles les couleurs se trouvaient appli- « quées sont restées saillantes, leur surface ayant « été préservée de la corrosion. Les contours pa- « raissent avoir été tracés avec un instrument « tranchant et pendant que le marbre était encore « tendre. Dans les endroits moins exposés à l'ac- « tion de l'air, la gravure de ces contours sur les « moulures s'était conservée assez profonde. Les « Grecs n'employaient pas seulement le rouge pour « peindre les feuilles qui formaient l'ornement de « cette espèce de moulure ; le rouge y alterne « presque toujours avec le blanc, le jaune ou le « vert. »

SÉLINONTE.

On voit sur le plateau où fut autrefois l'Acropole de Sélinonte en Sicile, les débris de plusieurs temples. Une description détaillée de ces monuments a été publiée par le célèbre antiquaire sicilien, duc Serra di Falco.

L'entablement restauré d'un de ces temples est orné d'une disposition très-harmonieuse de couleurs où le bleu d'azur domine sur un fond général d'un jaune pâle; le rouge, le noir, le blanc, y ont été appliqués en quantités relatives et selon la loi des proportions, qui sera exposée ci-après.

Je ne puis résister au plaisir de citer la simple description qu'en a faite l'auteur en son beau langage italien.

« La trabeazione e l'ante eran coperte da un leg-
« giore strato di stucco colore giallognolo ma molto
« pallido, e tutti i suoi membri dipinti : di rosso il
« listello della corona, quello di modiglioni e l'altro
« dello architrave ; d'azurro i modiglioni, i triglifi,
« ed il listello delle gocce ; negri i canali di triglifi,
« e le gocce bianche. »

Cet ouvrage a été publié en 1834.

Les monuments céramiques de l'antiquité méritent d'être examinés au point de vue de cette importante question de la couleur.

La matière des vases grecs était une argile fine;

celle de Colias était fort estimée, sa couleur tirait sur le jaune. Dibutade imagina d'y joindre une terre plus rouge, tant par mélange que par engobage. *Dibutadis inventum est*, dit Pline, *rubricam addere aut ex rubricâ cretam fingere*. La couleur qui s'appliquait à ce fond était le noir. Les minerais bruts contenant du fer, du manganèse, des atomes de cuivre, selon les localités, étaient broyés finement, et donnaient cette couleur noire si harmonieuse que dans la première époque l'on rehaussait de parties blanches ou rouges-brunes en faible quantité. Quant à l'émail qui fixait les couleurs, M. Brongniart pense que c'était un fondant salin. Dans le peu d'essais que j'ai pu faire sur des pièces qui portaient tout le caractère de l'antiquité, je n'ai trouvé pour vernis qu'une matière résineuse odorante, très-dure, qui s'enlève quelquefois par écailles et se dissout dans une lessive de potasse. Ce vernis aurait reçu l'action d'un feu doux et aurait acquis une dureté minérale par son ancienneté.

On divise les vases grecs en trois classes, selon les époques de leur fabrication. La couleur rouge-pâle avec figures noires et blanches indique ceux de la première époque : ils remontent à 700 ans avant l'ère chrétienne. Les vases de la seconde époque sont fond noir avec figures jaunes. Enfin, ceux de la troisième époque sont de deux couleurs seulement : figures jaunes et fond noir; la

perfection des peintures et l'extrême légèreté les distinguent particulièrement. « Il ne faut pas s'attendre, dit M. Brongniart, à trouver ces trois époques très-tranchées : elles passent au contraire d'une manière trop transitoire des unes aux autres. »

On faisait à Athènes des Lécytos à peu près cylindroïdes, dont les flancs étaient blancs et ornés de figures peintes avec des ocres, quelquefois de couleurs très-vives mais non vitrifiées.

A l'égard des temples égyptiens et des colorations variées qui s'y trouvent répandues avec profusion, on pourrait dire que l'étude de ces décorations symboliques intéresse la grande question *de la peinture murale sur pierre ou sur bois chez les anciens*, plus que celle de la coloration des reliefs, car les reliefs égyptiens ne représentent guère qu'un tracé vigoureux. Cette question de la peinture murale, agitée naguère par les plus illustres archéologues, MM. Bœttiger, Hermann, Raoul-Rochette, Hitthorf, Letronne, Semper, Serra di Falco, Kugler, Wiegmann, Otfried Muller, etc., est en voie de conciliation ; elle ne doit pas être confondue avec celle de la coloration *des reliefs*. N'ayant aucun titre scientifique pour prendre part aux savantes et très-intéressantes discussions qu'elle a soulevées, je me contenterai de dire à ce sujet : rien n'est absolu dans la nature, rien ne doit l'être dans l'art.

L'application de certaines couleurs aux édifices religieux antiques pourrait correspondre à l'invention même de ces couleurs, dont avant tout autre emploi les savants et les prêtres croyaient devoir faire hommage aux dieux. Quel noble usage en effet que de consacrer les triomphes de la science ou les découvertes de l'industrie sur ces façades où des boucliers appendus rappelaient les victoires de la nation ! Ce travail dont le Parthénon lui-même portait des traces, ne s'exécutait qu'en vertu de certaines lois harmoniques dont j'ai recherché les principes; la coloration des reliefs étant encore aujourd'hui un problème à résoudre.

Les Romains eux-mêmes imitèrent l'exemple des Grecs. Ils coloriaient avec du minium la statue de Jupiter Olympien qui se voyait dans l'intérieur du temple, et cette couleur était renouvelée en certaines occasions solennelles.

Le chef-d'œuvre de l'art mauresque, l'Alhambra de Grenade, était merveilleusement doré et coloré. Les plans et détails de ce palais, relevés par Jones Owen, en reproduisent la couleur et forment une publication polychrome des plus remarquables.

Les couleurs d'émail qui brillent sur les terres cuites et faïences de Lucca della Robbia, sculpteur florentin, celles de Bernard Palissy, les colorations des églises gothiques qui ont été renouvelées de nos jours à Saint-Denis, celles plus modernes en-

core que j'ai pu examiner à Munich où le roi Loüis de Bavière se plaisait à les multiplier, enfin les émaux qu'autrefois j'ai essayés sur de nombreux reliefs céramiques, sont autant de jalons marqués pour l'étude des couleurs à teintes plates, autant de flambeaux qui m'ont éclairé dans les analyses dont je vais plus loin essayer la synthèse.

Avant de passer aux lois de la couleur et de la coloration, qu'il me soit permis de regretter l'état déplorable de nos édifices à l'extérieur. Dès qu'un monument est terminé, ce bel aspect de la pierre blonde qui en fait le charme et qui donne à son ensemble un doux éclat, ce bel aspect dure à peine quelques années : on voit bientôt poindre dans les assises des taches, des fuliginosités provenant de la dureté inégale des matériaux ; car d'une même carrière sortent diverses natures de la même pierre : les couches supérieures sont les plus tendres, les couches inférieures beaucoup plus dures. L'édifice ne tarde pas à accuser ces différences par un mélange imprévu de nuances grisâtres formées par de miscroscopiques végétations. Cette difformité de tons s'accroît d'année en année, jusqu'à ce qu'enfin les murailles soient devenues entièrement obscures, et alors l'édifice est d'une tristesse lamentable, on cesse de l'admirer, on cesse même de le regarder. A ces deux époques de dégénérescence en succède une troi-

sième, celle où les matériaux commencent à se désagréger : alors on voit se former des taies blanchâtres là où se détachent des plaques de la pierre ; puis, comme on le fait en ce moment à Notre-Dame de Paris, on entoure l'édifice de coûteuses charpentes et on le rapièce de toutes parts.

Or, il y a un moyen de rendre les édifices durables en beauté, durables en solidité ; pourquoi ne l'emploie-t-on pas ? Ce moyen est éprouvé. Quelques villes à l'étranger, quelques particuliers en France, l'ont employé utilement. Je vais l'indiquer.

Au moment des plus grandes sécheresses, aux dernières chaleurs de la canicule, on donne à la pierre une couche d'huile de lin et de cire bouillantes mélangées, jusqu'à ce que la surface cesse d'absorber cette impression. Lorsqu'elle est sèche, on colore la pierre du ton de la pierre neuve, ou de quelque ton d'un bon choix, au moyen de couleurs à l'huile et à base de plomb et mieux encore de zinc : les couches superposées de la couleur n'altèrent aucunement le grain de la pierre et respectent les traces du ciseau. Cette opération, qui peut se renouveler de siècle en siècle, conserve ainsi à l'édifice son bel ensemble lumineux et donne à la pierre une éternelle durée.

Les églises de Lausanne et de Bâle, peintes à l'huile en couleur de pierre, l'une d'un gris léger, l'autre rougeâtre, sont des preuves et des modèles

de ce bon et beau procédé, qu'on ne saurait assez tôt employer à Paris, et surtout à Londres où les édifices publics semblent même au mois d'août fouettés de givre et de suie.

Ce premier pas fait dans le sens de la coloration des édifices, la connaissance des lois de proportions, d'assimilation et d'ordre, amènera graduellement l'usage de la coloration variée, telle qu'elle fut pratiquée aux belles époques de l'architecture.

VINGT-UNIÈME ÉTUDE.

COLORATION DES RELIEFS.

DE LA COULEUR EN GÉNÉRAL.

> Le blanc n'est pas proprement une couleur mais le sujet des autres couleurs. Pag. 106, CIV.
>
> Nous donnerons la première place au blanc entre les couleurs simples,... la dernière sera pour le noir. Nous établirons le blanc comme la lumière sans laquelle nulle couleur ne peut être vue. Pag. 154, CLXI. *Traité de peinture.*
>
> LÉONARD DE VINCI.

PRÉLIMINAIRES.

La peinture à teintes plates, la seule qui convienne à la coloration *générale* des édifices et des reliefs qui en font partie, est un art dont quelques principes sont analogues à ceux qui régissent les proportions dans les formes céramiques et architecturales. Ces principes ne peuvent être développés sans une exposition préliminaire des lois générales de la couleur, au point de vue, non de la

science, mais de l'*art;* non du *prisme*, mais de la *nature colorée* tout entière.

Le tableau suivant démontrera qu'il n'existe pas un accord parfait au sujet des couleurs entre les savants; le désaccord entre ceux-ci et les praticiens n'est pas moins grand.

Newton [1] distingue sept couleurs primitives : le rouge, l'orangé, le jaune, le vert, le bleu, l'indigo et le violet. 7

Les savants modernes [2] les plus actifs dans l'étude de la lumière et de l'optique suppriment l'indigo et réduisent les couleurs primitives à six. 6

Le savant P. André [3] n'admet pour couleurs primitives que le jaune, le rouge, le vert, le bleu et le violet, cinq couleurs correspondant aux cinq intervalles consécutifs des six nombres sonores. 5

Les peintres antiques [4] de l'école d'Apelle ne comptaient que quatre couleurs primitives : le blanc, le jaune, le rouge et le bleu. 4

Les peintres modernes [5] s'accordent, ainsi que les teinturiers des Gobelins, à ne recon-

1. *Optice lucis*, lib. I, pars 2, prop. 3.
2. MM. Moigno, Soleil, etc.
3. *Essai sur le beau*, page 10, 71.
4. Ottfried Muller, tome 2, page 112, 114.
5. M. Chevreul, *Contraste simultané*, page 86, n° 154.

naître que trois couleurs primitives : le jaune, le rouge et le bleu. 3

Il sera démontré ultérieurement [6] que les deux essences génératrices des couleurs sont le noir et le blanc. 2

Enfin, que le blanc [7] étant l'unité de lumière dégagée de la couleur, il reste le noir comme *unité de couleur* dégagée de lumière. 1

A l'égard des dernières propositions, le lecteur est prié de suspendre toute application de ses connaissances traditionnelles sur la lumière et la couleur, de me prêter une attention exempte de précédents scientifiques, et de ne porter aucun jugement avant d'avoir examiné les développements qui vont suivre.

Évidemment il ne s'agit pas ici de théories professées à la Faculté des Sciences; mais bien d'une interprétation des phénomènes naturels plus conforme que toute autre aux principes touchant l'art de colorer les reliefs.

6. *Études céramiques : de la couleur en général.*
7. *Études céramiques : de la couleur en général.*

DE LA COULEUR EN GÉNÉRAL.

DÉFINITION. — DU BLANC ET DU NOIR. — CLASSIFICATION. — COULEURS PRIMITIVES — MIXTES — COMPOSITES. — PHÉNOMÈNE DE LA CONCENTRATION ET DE L'INTENSITÉ DES COULEURS. — NOIR PAR CONCENTRATION — DU BLANC ET DES DIVERSES SORTES DE NOIR. — SYNTHÈSE. — GAMME CHROMATIQUE — RUDIMENTAIRE. — RÉSUMÉ.

Chaque art se compose de deux choses, la théorie et la pratique. La théorie est commune à tous les doctes : la pratique appartient à ceux qui exercent l'art.

VITRUVE.

La couleur est une abstraction. C'est un *mode d'apparaître* qui, de nos sens, affecte exclusivement la vue.

La couleur des corps leur appartient au même titre que *la forme* de leurs molécules, elles ont l'une et l'autre la même origine et la même destinée.

DU BLANC ET DU NOIR.

La Lumière et l'Obscurité, le Blanc et le Noir, sont les deux motifs extrêmes des sensations de la vue.

Le blanc est *un*, il est équivalent de la lumière.

Il y a *diverses sortes* de noir.

Avant d'entrer davantage en cette matière, je dois établir des principes dont la coordonnance

est nécessaire à l'intelligence du sujet; je m'efforcerai de le faire clairement et brièvement.

CLASSIFICATION DES COULEURS.

Les couleurs se divisent en *Primitives*, *Mixtes* et *Composites*.

COULEURS PRIMITIVES.

Les couleurs primitives sont au nombre de trois :

1° Le jaune;

2° Le rouge;

3° Le bleu.

COULEURS MIXTES.

Une couleur Mixte n'est autre chose que le mélange de deux couleurs Primitives : donc trois couleurs primitives engendrent trois couleurs mixtes. Le mélange du Jaune et du Rouge produit l'*orangé*, du Jaune et du Bleu produit le *vert*, du Bleu et du Rouge produit le *violet*.

Telles sont les couleurs mixtes qui, dans cette fusion, se lient aux couleurs primitives par des *nuances* intermédiaires dont j'indiquerai les principales dans la série suivante : LE ROUGE, *la nuance capucine*, l'orangé, *la nuance cadmium*[1]; LE JAUNE,

1. L'oxyde de cadmium est un jaune tirant sur l'orangé. Cette couleur nouvelle est le plus solide des jaunes dans la peinture à l'huile.

la nuance soufre; le vert, *la nuance cœruleum*[1] ; LE BLEU, *la nuance indigo*; le violet, la *nuance grenat.* Puis le retour au rouge.

Le nombre des nuances dans les divers intervalles de ces mélanges *binaires* peut se multiplier comme la division des parties, c'est-à-dire à l'infini théorique.

COULEURS COMPOSITES.

Les couleurs que je nomme Composites résultent de la combinaison, en quelque quantité que ce soit, des trois couleurs primitives, chaque combinaison étant susceptible d'un nombre infini de tons par son mélange avec le blanc, et d'un nombre également infini de nuances par ses alliances avec tout ou partie de chacun des autres tons et des autres nuances; on peut obtenir une infinité d'infinités de couleurs composites.

PHÉNOMÈNE DE LA CONCENTRATION ET DE L'INTENSITÉ DES COULEURS. — NOIR QUI EN RÉSULTE.

Il existe dans les arts un fait nouveau, méconnu, fort important à observer : savoir, que chacune

1. Le cæruleum ou couleur turquoise est une des plus anciennes couleurs égyptiennes. Les dames romaines firent un tel usage du cæruleum, qu'une fabrique fut établie par Festorius à Putéoli, près de Rome, pour la préparation de cet émail composé de cuivre, de nitre et de sable parfondus.

des couleurs primitives portée à son maximum d'intensité devient *noire*. En optique, intensité de lumière signifie clarté, blancheur de lumière; pour les couleurs, le mot intensité signifie au contraire vigueur sombre. Ainsi, une couleur parfaitement *épurée*, *concentrée*, peut devenir d'une telle *intensité*, qu'elle cesse d'affecter la vue de la sensation différentielle qui lui est propre pour n'offrir à nos yeux qu'un noir pur.

Afin de rendre cette vérité sensible, palpable, populaire même, je choisirai trois matières qui correspondent aux trois couleurs : -- savoir, le pourpre concentré de garance, le bitume mêlé de laque jaune, et le bleu de Prusse; chacune de ces trois préparations étant broyée à l'huile, est d'un noir incontestable. — Par un mélange de blanc, le pourpre concentré devient rouge, le bitume jaune, et le bleu de Prusse donne sa couleur azurée; la concentration des couleurs obtenue par les rayons solaires ayant traversé un prisme, produirait le même effet si cette concentration était suffisante. Elle ne l'a pas été jusqu'à ce jour; M. Fresnel y a réussi, dit-on, pour le rouge et le bleu. Le jaune dans le spectre est tellement combiné à la lumière, qu'en ajoutant le jaune au jaune on diminue l'intensité de la couleur au profit de l'intensité de lumière.

On comprend que le phénomène de la concen-

tration des couleurs n'ait pas été encore pris en considération, puisque le pourpre que je cite, la seule couleur rouge assez pure pour être d'un noir intense, n'existe que depuis peu d'années, grâce à madame Gobert; le bleu de Prusse, quoique plus ancien, est, on peut le dire, un produit moderne.

La perfection croissante des procédés chimiques amènera la réalisation entière de cette proposition; et si elle était l'objet d'un doute, ce doute ne tarderait pas à s'évanouir par l'épuration des matières, encore incomplète aujourd'hui. Quelques détails pratiques ne peuvent suspendre l'action d'une éclatante vérité.

Les lignes qui précèdent étaient écrites lorsque eut lieu l'exposition de 1849, et j'eus bientôt la joie de reconnaître que je n'avais rien avancé d'inconsidéré. J'eus occasion en effet de faire remarquer à un savant distingué, M. Gavarret[1], qu'à la simple inspection les matières suivantes contenues dans des cylindres de verre cristallin étaient, comme beaucoup d'autres, singulièrement noires.

1° Le carmin d'indigo et la cochenille ammoniacale de M. Sabroux;

2° Le prussiate de potasse, l'acétate de cuivre, le bleu de Berlin, de la fabrique de Choisy;

3° Les extraits de cuba (jaune) et d'orseille (rouge) de M. Drouin;

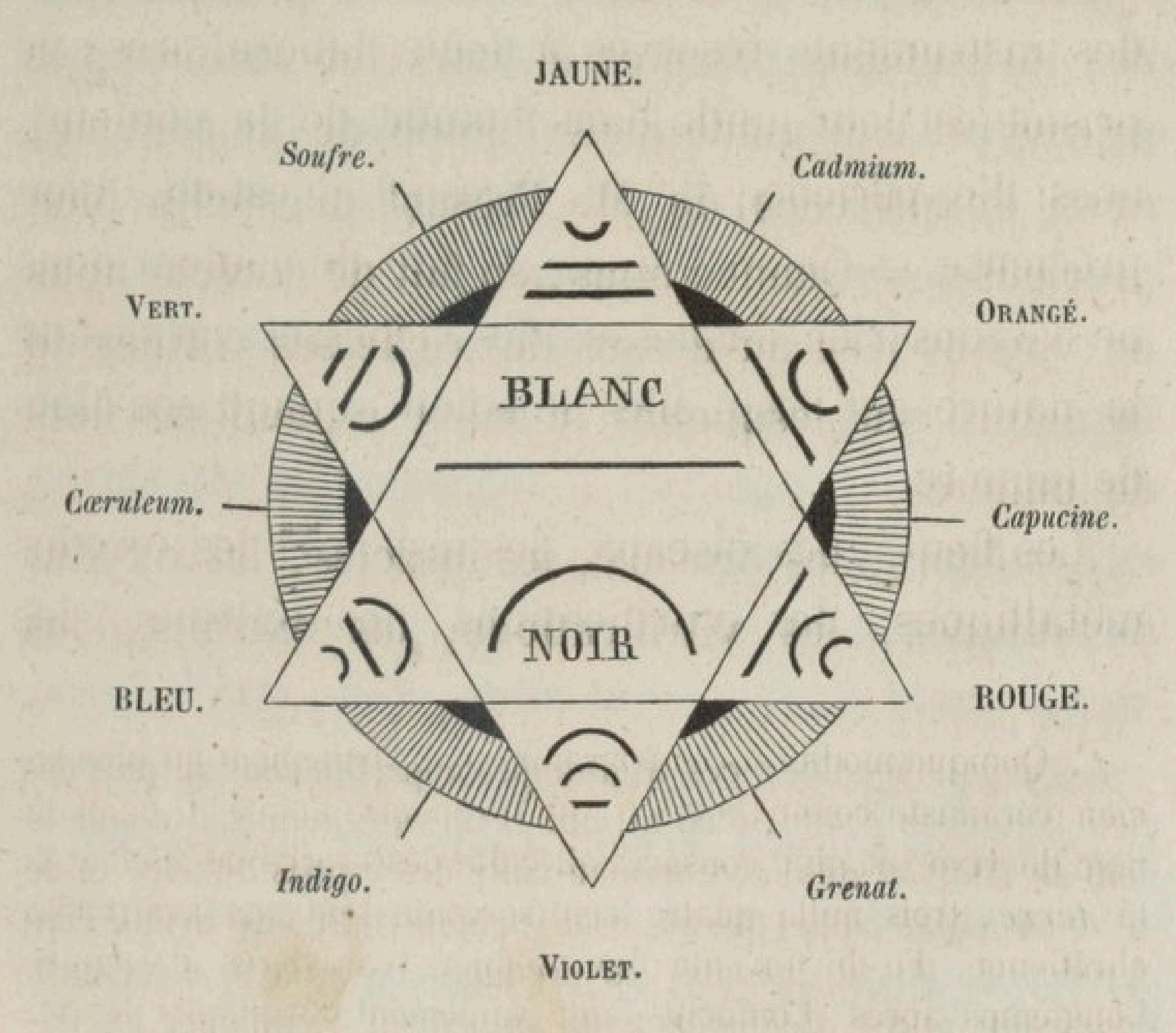
1. Professeur de physique à l'École de médecine.

4° Le carmin d'orseille de M. Martin de Lyon, etc.

Ces couleurs d'un éclat concentré, d'une pureté intense; ces matières jaunes, bleues, rouges, vertes, étaient, je le répète, du noir le plus sombre. Le faible anneau transparent qui mouille le verre aux bords du liquide laissait à peine reconnaître la couleur, éclairée qu'elle était par un jour excellent.

Quant aux expériences de M. Fresnel, la concentration des couleurs obtenue par ce savant constructeur de phares n'avait pas été produite jusqu'à ce jour.

Tout est donc nouveau dans le fait sus-énoncé.



La figure ci-dessus représente les trois couleurs

primitives aux angles du *triangle debout*, les trois couleurs mixtes aux angles du *triangle renversé ;* les nuances occupent les *degrés* intermédiaires; bien plus, aux extrémités de chaque losange, sont face à face les couleurs *complémentaires*, c'est-à-dire celles dont le mélange produit une couleur composite, résultat des trois couleurs primitives.

La quantité de lumière que contient chaque couleur à son maximum d'éclat, est indiquée par la quantité de *ligne droite ;* l'intensité relative de chacune est indiquée par la quantité de *ligne courbe*[1].

Les savants, je le sais, aiment à procéder par des instruments réservés à leurs laboratoires; le prisme est leur guide dans l'étude de la couleur; aussi l'expérience de M. Fresnel m'est-elle bien précieuse. — Quant à nous, en fait de couleur nous ne voyons rien au-dessus des richesses variées de la nature sur lesquelles le soleil répand ses flots de lumière.

Les fleurs, les oiseaux, les insectes, les oxydes métalliques, les vitrifications, les extraits, les

1. Quoique modifiés, ces trigrammes appartiennent au plus ancien céramiste connu, à FO-HI, qui fit un vase auquel il donna le nom de TING, et qu'il consacra au culte des esprits du *ciel* et de la *terre*, trois mille quatre cent soixante-huit ans avant l'ère chrétienne. Fo-hi inventa les premiers caractères d'écriture. Longtemps après, Confucius tenta vainement d'expliquer les trigrammes ou *kouans* du divin Fo-hi.

matières colorantes et coloriées, voilà les vrais excipients de la couleur surexcitée par les rayons directs du soleil.

Pour juger de l'éclat, de la splendeur et du triomphe de la couleur, il faut jeter les yeux sur la création tout entière. L'arc-en-ciel, le spectre solaire, n'y tiennent pas plus de place que l'aile moirée d'un coléoptère, que la plume d'un oiseau-mouche, que la corolle d'une humble fleur.

La beauté des couleurs dans le spectre lumineux vient surtout de leur fusion, de cette dégradation sympathique, de cet ordre dans le passage de l'une à l'autre, de cet accord parfait dans l'ensemble; mais à l'œil de l'examinateur attentif qui cherche la couleur *primitive*, cette fusion est un enjambement, cette sympathie une promiscuité; le jaune se mêle au bleu sans réserve, au point qu'il y perd son individualité; le jaune, cette couleur primitive, fille aînée de la lumière, disparaît dans les teintes vertes qui commencent à l'orangé. Le bleu à son tour, par une réaction des extrêmes, reçoit des lueurs rouges qui en font du violet avant qu'il ait cessé d'être vert; enfin le jaune et le bleu obscurcissent le rouge, qui n'est qu'un orangé sombre.

Détachons nos yeux de ces fusions binaires, et cherchons ailleurs les types de la couleur primitive. Portons nos regards sur les fleurs éclairées par un premier rayon de soleil. Le pavot d'Orient, la pe-

tite verveine, nous offrent le rouge écarlate pur sans mélange de jaune ni de bleu. Parmi les labiées, la sauge à fleurs bleues, dans les blés, le Bluet, dépassent en pureté le Lapis lazuli. La Jonquille, certains Dahlias, la Renoncule des prairies, conservent tout l'éclat primitif de la couleur jaune, sans autre accessoire que les scintillements de la Rosée. Faible coup d'œil sur une parcelle des innombrables trésors de la nature.

DU BLANC ET DES DIVERSES SORTES DE NOIR.

Que les charmes du sujet ne nous détournent pas de son analyse! Le phénomène de la concentration et de l'intensité des couleurs pures étant reconnu, démontré matériellement par des preuves irrécusables, nous répéterons et développerons ce qui a été dit plus haut : le blanc est UN, mais il y a PLUSIEURS SORTES de noir.

1° *Le Noir négatif*, celui qui provient de l'absence de la lumière, l'obscurité, les ténèbres, la nuit; au premier abord, la privation de toute couleur; après un faible examen, c'est ce noir dont la répartition produit les ombres, les demi-teintes et le modelé des formes. Bientôt d'un nouvel examen nous tirerons d'autres conséquences.

2° *Le Noir par intensité*, celui qui résulte de l'état d'une couleur primitive concentrée à son

maximum d'intensité. Ici le noir existe à l'état de générateur; mêlé de blanc, il donnera naissance à la couleur qui prendra la *qualité* qui lui est propre, et qui croîtra en éclat selon une *quantité* de lumière ou de blanc nécessaire et déterminée.

3° *Le Noir normal*, couleur composite formée du mélange des trois couleurs primitives à leur maximum d'intensité; dans sa combinaison avec différentes quantités de blanc, ce noir forme les tons gris. Il est inutile d'ajouter que, selon la loi qui préside à la combinaison des couleurs complémentaires, les gris pourront devenir bleuâtres si le bleu domine, rougeâtres si le rouge domine, roussâtres si le jaune l'emporte; enfin, si le bleu et le rouge dominent, il sera violâtre, etc., etc.

Le noir pourra par conséquent correspondre, dans son intensité, à toutes les couleurs primitives, mixtes et composites; ce qui équivaut à dire que le nombre des noirs possibles est infini, car chaque couleur composite, portée à son maximum d'intensité par la retraite du blanc, sera un noir composite et individuel comme la nuance qu'il peut réengendrer dans sa combinaison avec le blanc.

On a pensé, on a dit que le noir n'était pas une couleur; cela peut se dire pour le noir négatif. Quant au noir normal, couleur composite susceptible de produire les teintes grises, s'il n'est pas une couleur, pour être conséquent il faut dire que

les couleurs composites ne sont pas des couleurs, que les mixtes même ne sont pas des couleurs, et qu'il n'y a de couleurs que les Types Indécomposables, savoir : le *jaune*, le *rouge* et le *bleu*.

Ce qui est vrai.

Comme cependant le jaune, le rouge et le bleu, portés à leur maximum d'intensité par une épuration parfaite, sont noirs, on doit les considérer comme trois Formules primordiales d'une couleur unique, d'une Essence génératrice qui est le NOIR.

Si, après l'analyse, nous résumons nos observations en une synthèse, nous dirons : *Chaque corps a sa couleur, qui lui appartient au même titre que sa forme. Toute couleur est décomposable en blanc et en noir ; le blanc est UN, le noir est MULTIPLE ; le blanc pur est l'UNITÉ de lumière dégagée de couleur ; le noir pur est l'UNITÉ de couleur dégagée de lumière.* Je réitère au lecteur la prière de ne rien préjuger avant la lecture de ce qui suit.

GAMME CHROMATIQUE RUDIMENTAIRE.

Sans exposer les différentes hypothèses essayées par quelques physiciens sur la cause originelle des couleurs que la plupart de ces messieurs comptent au nombre de sept primitives, j'ai formulé par une gamme chromatique rudimentaire, par une image sensible, l'action simultanée du blanc et du noir

engendrant les couleurs Primitives et des couleurs Primitives produisant les couleurs Mixtes.

Une sphère a été construite.

Cette sphère fut divisée en parties égales par trois lignes tracées d'un pôle à l'autre.

Sur chacune de ces lignes s'étalait une couleur primitive dont l'extension, dans le sens latéral, produisait une couleur mixte au point de rencontre, là où s'opérait une fusion réciproque.

Il résulta de là six divisions, dont trois formées par les couleurs primitives et trois formées par les couleurs mixtes avec une série de nuances intermédiaires.

Dans leur prolongement les lignes que nous pouvons appeler méridiennes aboutissaient aux deux pôles. A l'un de ces pôles était l'UNITÉ de blanc ou l'unité de lumière, sans mélange de couleur; à l'autre était le noir, le maximum de couleur condensée, c'est-à-dire l'UNITÉ de couleur sans mélange de blanc ou de lumière.

A l'équateur était la teinte normale de chacune des couleurs portées à leur maximum d'éclat. Par une étrange coïncidence, cet équateur avait sur ma sphère une inclinaison correspondante à celle de l'écliptique, car le jaune atteint son maximum d'éclat avant le violet, qui lui est directement opposé, p. 199. Ainsi voit-on dans le spectre solaire le jaune être la couleur centrale et le violet se

tenir aux extrémités comme le moins sympathique à la lumière.

L'éclat des couleurs, à partir de l'équateur, décroît par *intensité de ton* jusqu'au pôle NOIR, et décroît par *profusion de lumière* jusqu'au pôle BLANC.

Cette sphère, divisée en zones graduées dans un sens et en méridiens nuancés dans l'autre sens, offrit une gamme harmonieuse des couleurs primitives et mixtes : à l'un et à l'autre pôle il y avait UNITÉ.

Si pour obtenir les couleurs composites on construisait une nouvelle sphère, les couleurs mixtes remplaceraient les couleurs primitives, et l'on aurait un rudiment de couleurs composites.

Il est clair que si, abandonnant les méridiens de couleurs mixtes, l'on construisait une sphère nouvelle, où les résultats composites précédents seraient de nouveau appliqués, pour se fondre en nuances intermédiaires, on aurait une nouvelle série de couleurs composites. Cette opération pourrait se continuer pratiquement de sphère en sphère non à l'infini mais jusqu'à la fusion des nuances; au point qu'il ne resterait plus à chacune des zones que la nuance grise, résultat définitif du mélange de chacune des trois couleurs primitives. Quant aux tons progressifs du blanc au noir, ils seraient maintenus, sauf que la zone de l'équateur serait devenue parfaitement horizontale.

Cette fusion continue de primitives en mixtes, de mixtes en composites, de composites de plus en plus mélangées jusqu'au noir normal et aux gris normaux; cette fusion en parties successivement égales, ne serait encore qu'une première lettre dans l'alphabet de cette langue infinie des combinaisons chromatiques possibles, où l'imagination s'égare! sans se perdre cependant! car la variété des couleurs répandues dans la nature nous démontre que le problème a été résolu et pratiqué par le Souverain auteur de toutes choses.

RÉSUMÉ.

De l'examen de ces opérations, réelles ou intellectuelles, résulte l'évidence de plusieurs vérités, savoir : que les trois couleurs portées à leur maximum d'intensité remontent au noir, *essence génératrice*, et que si, dans cet état, elles sont mélangées, elles produisent le noir *normal*, qui est une couleur composite; que les *gris* sont produits par les divers mélanges de ce noir avec le blanc; qu'à chaque zone de la sphère chromatique correspond un gris de plus en plus clair dans un sens et de plus en plus intense dans l'autre sens, à partir de l'équateur; que ces gris sont chacun la résultante du mélange des couleurs de cette zone, et qu'aux approches du pôle blanc *les gris sont tellement* clairs

que, sur un fond noir ou sombre, ou même faiblement coloré, *ils paraissent blancs ;* ce qui a fait dire que le blanc est formé du mélange de toutes les couleurs; assertion qui n'est plausible qu'autant que l'on ajouterait *à leur minimum d'intensité;* assertion qui est fausse quant au blanc du pôle, où les couleurs génératrices ne se pénètrent plus. Au centre d'un pôle est l'unité de lumière, ou LE BLANC. Au centre de l'autre pôle est l'unité de couleur, ou LE NOIR.

Si divisant un disque en trois parties égales par trois rayons, l'on colore chacune de ces parties avec une des couleurs primitives *complémentaires :* Lorsque ce disque sera mis en mouvement par rotation rapide, les couleurs se mêlant, on obtiendra une résultante *noire grise* ou *blanchâtre,* suivant le degré d'intensité, ou la quantité de blanc qui sera entrée dans la préparation, des couleurs appliquées au disque. J'ajouterai que la résultante *grise* pourra sembler *blanche* sur un fond noir; et au contraire, le même mélange placé sur un fond blanc paraîtra plus *gris* qu'il ne le sera réellement.

Une expérience mal faite encombre la science de propositions erronées : bien faite, elle met à nu toutes les erreurs.

VINGT-DEUXIÈME ÉTUDE.

COLORATION DES RELIEFS.

CONSIDÉRATIONS SCIENTIFIQUES.

OPINION D'HAUY SUR LES COULEURS PRIMITIVES. — THÉORIE DES COULEURS EXPOSÉE PAR M. CHEVREUL. — INTENSITÉ DE COULEUR CONTRAIRE A L'INTENSITÉ DE LUMIÈRE. — COULEURS DANS L'ATMOSPHÈRE. — COULEURS DANS LES VÉGÉTAUX. — COULEURS DANS LES MÉTAUX. — COULEURS DANS LE PRISME. — SYNTHÈSE.

Une connoissance acquise comme par hasard aura une espèce d'effet rétroactif, qui détruira ou modifiera beaucoup des connoissances précédentes qu'on croyoit *absolument* sûres.

DE FONTENELLE, secrétaire perpétuel de l'Académie des Sciences.

CONSIDÉRATIONS SCIENTIFIQUES SUR LA LUMIÈRE ET LES COULEURS.

A deux reprises, dans le cours de cet exposé, j'ai prié le lecteur de suspendre ses jugements. Le moment est venu pour moi de répondre aux rigoureuses objections de la science, et de supporter, s'il m'est possible, le poids de ces jugements un instant suspendus.

Un certain nombre de physiciens, soit par respect pour Newton, soit par conviction, refusent de réduire les couleurs à trois *primitives :* Haüy est du nombre. Dans son *Traité de physique*, tome II, page 219, ce savant combat l'opinion des peintres, comme l'a fait depuis M. Chevreul. La première expérience sur laquelle Haüy se fonde est que le *vert* du spectre lumineux ne se décompose pas en *jaune* et en *bleu*. — L'impuissance de l'expérimentateur peut-elle être ici une donnée concluante?

Que la couleur *mixte* soit le résultat d'un mélange décomposable ou d'une combinaison indécomposable, elle n'en est pas moins *mixte* : dès qu'elle est pratiquement composable elle est théoriquement décomposable, quelle que soit l'issue des essais faits ultérieurement pour la décomposer.

Si au lieu de dire : le jaune, le rouge et le bleu sont les *types indécomposables* de la couleur, je disais : les *types incomposables*, la différence serait plus rigoureusement exprimée, la vérité serait la même. Les sept couleurs primitives délimitées par l'immortel Newton, savoir : le rouge, l'orangé, le jaune, le vert, le bleu, l'indigo, le violet, pour correspondre poétiquement aux sept notes de la musique *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la si*, ne sont qu'un assemblage ingénieux de trois couleurs primitives, de trois couleurs mixtes et d'une nuance qui est l'indigo. Peut-être en est-il de même des sept notes

musicales. L'analogie me porte à croire qu'elles se décomposent en notes primitives et en notes mixtes.

Lors même que les couleurs mixtes seraient toutes formées dans l'atmosphère avant d'être réfractées par le prisme, il n'y aurait pas moins mélange. L'éloignement du rouge et du violet (dans le spectre lumineux) est aussi une objection que Haüy présente sous une forme ironique; mais cet éloignement s'explique par l'axiome : *les extrêmes se touchent*. Il s'explique également par les qualités réfrangibles des couleurs, qu'elles soient mixtes ou primitives, sans qu'on puisse rien en déduire sur leur génération. La *Réfringence* du prisme n'est pas le seul effet de cet instrument. L'action de ses surfaces à l'extérieur est connue, leur action et leur réaction à l'intérieur ne l'est pas autant. Les teintes rouges qui forment le violet pourraient bien en provenir. Les angles eux-mêmes du prisme jouent un rôle éclatant dans le spectre que produit la lumière des métaux en combustion. Ces angles forment dans ce spectre trois raies ou faisceaux de raies plus lumineuses, dans lesquelles les couleurs brillent avec une certaine pureté. De cet appareil de prisme il peut résulter nombre d'erreurs et de mirages. Aussi la proposition d'Haüy doit-elle être considérée comme purement Scolastique et Newtonienne.

Examinons maintenant le système des couleurs émis par M. Chevreul. Ce savant distingué a dû

combiner sa rédaction de manière à concilier à la fois ses expériences et les systèmes reçus jusqu'à ce jour. Voici son prolégomène 2 (p. 1re de la loi du contraste simultané des couleurs, 1839.)

« Un rayon de lumière solaire est composé d'un « nombre indéterminé de rayons diversement colo- « rés ; et parce qu'il est impossible de distinguer « chacun d'eux en particulier, et, d'un autre côté, « par la raison qu'ils ne diffèrent pas tous également « les uns des autres, on les a distribués en groupes « auxquels on a donné le nom de rayons *rouges*, « de rayons *orangés*, de rayons *jaunes*, de rayons « *verts*, de rayons *bleus*, de rayons *indigo*, de « rayons *violets* ; mais on ne dit pas que tous les « rayons qui sont compris dans un même groupe, « tels que les *rouges*, par exemple, soient iden- « tiques par la couleur : on les considère générale- « ment, au contraire, comme différant plus ou « moins les uns des autres, quoique en définitive « on reconnaisse que la sensation qu'ils produi- « sent séparément en nous rentre dans celle que « nous attribuons à la lumière rouge. »

Ajoutons, pour compléter cette théorie, que les corps que nous croyons colorés absorbent une certaine quantité de rayons et réfléchissent les autres : ainsi l'écarlate absorbe tous les rayons, excepté le rayon rouge ; ainsi de toutes les couleurs, nuances et tons. La couleur absorbée est la complémentaire

de la couleur visible : le noir résulte de l'absorption, le blanc de la réflexion totales.

Un philosophe a dit : « Pour ébranler une hypo- « thèse, il ne faut quelquefois que la pousser aussi « loin qu'elle peut aller. » Nous allons faire l'essai de ce moyen sur celle que je viens de citer.

Si dans un lieu parfaitement obscur vous faites passer un rayon de soleil par le trou d'une aiguille, et qu'on présente sous ce rayon une étoffe d'écarlate, par exemple ; les couleurs de ce rayon sont absorbées à l'exception du rayon rouge, et on voit l'étoffe de sa couleur *écarlate*. Sous le même rayon, si vous présentez l'outremer le plus pur, aussitôt le rayon plonge ses couleurs complémentaires du bleu dans l'outremer qui réfléchit seulement un rayon bleu des plus vifs. Si maintenant vous faites passer sous ce rayon toutes les couleurs de la création, les Chromes, les Minoranges, les Dahlias éblouissants, les couleurs bois, chamois, fauves, claires, sombres, écorces moussues, vieilles murailles, teintes sans noms, lueurs multicolores, ce fil de lumière à lui seul les contient toutes, et ces corps si variés qui ont chacun une forme propre, n'ont pas de couleur propre, ils sont plus ou moins absorbants des couleurs contenues dans le rayon et rien de plus ; ce qu'ils n'absorbent pas ils le réfléchissent, ce qu'ils réfléchissent est la couleur : ainsi toutes les collections de roses de France, toutes les jacin-

thes et les tulipes de la Hollande, les géraniums, les azalées d'Angleterre, toutes *ces couleurs* si vives, si charmantes dont jamais celles du spectre solaire n'approcheront, sont *en dehors* de ces fleurs; elles sont contenues *toutes* dans le fil de lumière qui passe par le trou de l'aiguille. Ces corolles éclatantes ne sont guère que des éponges qui absorbent tels et tels rayons du filet lumineux.

Ainsi les corps sont doués d'absorption, d'élection, puisqu'ils choisissent le rayon qui leur est propre, et de deux sortes de réflexion, car souvent ils sont luisants, brillants et colorés à la fois.

Mais ce rayon qui contient toutes les couleurs, les contient-il toutes à leur maximum d'*intensité?* cela est indispensable, car si je lui présente les Bleus de Prusse, les Pourpres, les Extraits, comment fournira-t-il à chacun la couleur intense qui lui est propre? Or, comme l'intensité de la couleur est en raison inverse de l'intensité de la lumière, le philosophe expérimentateur est arrêté par l'absurde..., il ne peut dire que le rayon lumineux contient même les teintes concentrées, et cependant il faut qu'il les contienne, et même qu'il les contienne *toutes*, c'est-à-dire tous les *noirs* par concentration. Donc ce système conduit à dire que la lumière contient l'obscurité, que le blanc contient les noirs, et tous les noirs par concentration puisqu'ils sont de vraies couleurs!

Newton était un trop grand génie pour n'avoir pas compris cet obstacle, aussi n'a-t-il pas achevé son Optique.

Voici une expérience refaite sous mes yeux, le 23 janvier 1850, par un opticien distingué, chez M. Soleil. Un disque *rouge clair* placé dans le vert du spectre lumineux y produit un disque noir. Donc la réunion des trois couleurs complémentaires n'est ni *le blanc*, ni *la lumière*, mais une couleur *composite variable*.

Je respecte la science et nos savants, dont quelques-uns ont justement acquis un nom glorieux : M. Chevreul est du nombre, mais je ne puis voir dans l'explication scolastique du phénomène des couleurs que la supposition d'un phénomène cent mille fois plus inexplicable, et je dis : *les corps ont une* COULEUR *qui leur appartient au même titre que la* FORME *de leurs molécules ; l'origine et la destinée de l'une et de l'autre sont analogues*. Le moment n'est pas éloigné où l'on s'accordera sur le nombre des couleurs primitives, où l'on reconnaîtra que leur *fusion dans le spectre* nous oblige de les chercher ailleurs. Mais cette *unité de lumière*, de la lumière que l'on croit avoir décomposée, me l'accordera-t-on ? Cette *unité* de couleur dont les perfectionnements modernes font une vérité aussi irrécusable que les alternatives du jour et de la nuit, voudra-t-on la reconnaître? Et cependant

la solution de ces questions n'altère aucunement les belles expériences de l'optique !

Voici les termes de la discussion que je prévois : la lumière blanche, dira-t-on, qu'autrefois l'on avait crue indécomposable, nous la décomposons en sept couleurs primitives. Nous consentons à réduire le tout à six, trois primitives et trois mixtes, mais l'*unité* de lumière où la prendrez-vous ? Puisque, par le moyen de la réfraction, la lumière blanche se décompose en six couleurs et que par la réunion de ces six rayons nous recomposons la lumière blanche, votre unité de la lumière n'est qu'une fiction. Voilà, je pense, l'objection dans sa force, et voici ma réponse :

L'unité de lumière existe, et je n'ai pas la prétention de la trouver dans un rayon de soleil qui a traversé l'atmosphère terrestre. Je pense qu'aux sommets de l'océan atmosphérique le soleil luit d'un blanc pur, qu'en lui peut être l'*unité* de lumière ; je pense que ses rayons sont les *véhicules* de la couleur qui est parfaitement distincte de la lumière ; je vois l'atmosphère comme une immense enveloppe d'opale fluide où les trois couleurs sont à l'état flottant : *plus subtiles* que les gaz, *moins subtiles* que la lumière, *elles occupent dans la chaîne qui lie tous les êtres une place intermédiaire*. Elles sont susceptibles d'être décomposées et coordonnées au moyen soit du prisme, soit de certaines

conditions météoriques équivalentes au prisme; celui-ci produit le spectre, qui n'est plus solaire depuis les appareils de lumière électrique : les conditions météoriques donnent naissance à l'arc-en-ciel, aux parhélies, halos, anthélies, et à cette belle gradation horizontale des couleurs qui nous charme au soleil couchant. Cette décomposition et cet ordre dans lequel se rangent les couleurs, selon leur réfrangibilité, est un phénomène comme celui de l'attraction dont la cause nous échappe : chaque coucher du soleil dans un ciel dégagé de nuages nous en offre le spectacle. Lorsque cet astre descend vers l'horizon et que ses rayons traversent une plus grande étendue de l'atmosphère, les couleurs deviennent de plus en plus intenses et séparées; dès que le soleil cesse d'éclairer les profondeurs, puis les hautes cimes d'un hémisphère, les couleurs commencent à s'obscurcir par le *noir négatif*, et le gris composite monte, reprend son empire jusqu'à ce que, épuré de la lumière génératrice, il soit redevenu le noir des ténèbres.

Il suit de là que le soleil sera d'autant plus blanc et plus éclatant, qu'il traversera plus perpendiculairement les surfaces les moins épaisses de l'opale atmosphérique, à la surface desquelles ses rayons luisent du blanc le plus pur.

Le soleil, les gaz, la lumière électrique, sont les véhicules de la couleur atmosphérique, con-

densée dans les métaux, éclatante dans le monde organique, flottante mais visible dans l'atmosphère par l'effet de la lumière horizontale des astres.

L'existence des couleurs flottant dans l'atmosphère en ondes irrégulières pendant que le soleil éclaire les antipodes, est prouvée par l'observation suivante du plus persévérant et du plus véridique des météorologistes, sur la scintillation des étoiles. « Quelquefois (dit Kœmtz, *Traité de Météorologie*, « traduit par Ch. Martins) leur couleur varie, les « rayons *bleus*, *verts* et *rouges* deviennent domi- « nants tour à tour, surtout quand ces astres s'ap- « prochent de l'horizon. » Cette variété de nuances concordant avec la scintillation dont l'origine est atmosphérique, n'est-elle pas à considérer?

D'illustres physiciens ont remarqué dans chaque couleur du spectre un degré de chaleur différent. Les expériences d'Herschell, Leslie, Rochon, démontrent que la couleur rouge a une *chaleur* de huit à seize fois plus grande que le violet. D'autres expériences sur la qualité lumineuse des diverses couleurs, faites par Newton et Herschell, prouvent que le jaune est la couleur la plus *lumineuse*; enfin, dans les opérations du daguerréotype, nous voyons que le bleu est la couleur dont l'*action chimique* est la plus active.

Ayant quelques doutes sur l'action chimique propre à chaque couleur dans les expériences de

photographie, j'ai cru devoir m'informer du fait. Bientôt je reçus la lettre suivante d'un de nos plus savants expérimentateurs :

« Monsieur,

« En réponse à votre demande, voici, par ordre « d'action photogénique la plus prononcée, les cou- « leurs ou nuances que l'expérience m'a fait recon- « naître comme étant les plus *impressionnantes* après « le blanc : 1° bleu clair, 2° mauve, 3° lilas, 4° rose, « 5° violet. Plus ces couleurs se rapprochent du « blanc, plus elles sont actives; cette activité varie « encore suivant que les couleurs sont minérales ou « végétales, ces dernières étant *un peu* plus actives ; « mais il n'y a pas lieu d'en tenir compte.

« Votre très-dévoué serviteur.

« BAYARD. »

8 février 1850.

A la propriété impressionnante du Blanc, nous pouvons ajouter la propriété bien connue du noir, d'être *impressionnable* à la chaleur du soleil plus que toute autre couleur. Ce phénomène a donné lieu à l'hypothèse de l'absorption des rayons colorés qui est encore en ce moment la seule doctrine classique des couleurs.

M. Bayard a reconnu en outre, dans les expériences du prisme, qu'en dehors du violet un certain espace qui n'est doué ni de lumière ni de chaleur possède au plus haut degré l'action chimique.

Je résume les observations qui précèdent en quelques mots : L'*action chimique*, *la chaleur*, *les couleurs*, *sont des faits distincts quoique alliés à la lumière*.

Les trois couleurs primitives sont douées des qualités spéciales suivantes :

Le jaune du maximum de lumière,

Le rouge du maximum de chaleur,

Le bleu du maximum d'action chimique.

La fixation de ces couleurs fugitives dans les formations organiques est constante! Dans les animaux, le sang coloré par le rouge et le jaune; dans les végétaux, la verdure colorée par le bleu et le jaune Aux uns le maximum de chaleur, aux autres le maximum d'action chimique, plus une couleur commune, celle de la lumière.

Je ne tarderai pas à conclure, et je prie le lecteur de vouloir bien me continuer son attention.

Je poursuis : — Cette lumière que vous recomposez par la réunion des couleurs du spectre et que vous nommez la *lumière blanche*, est une lumière *grise*. La lumière éblouissante et comme sidérale que vous produisez avec l'appareil de charbons électrisés, n'a (je tiens ceci de M. Dumas [1] lui-même) que *trente-trois* degrés de la lumière d'un rayon de soleil considéré comme ayant *cent* degrés. Si vous admettez que ce rayon de soleil a perdu

1. Doyen de la Faculté des Sciences, etc.

de sa blancheur en traversant les couches de notre atmosphère, ce dont on ne peut douter, vous pouvez entrevoir par la pensée la blancheur de cette Unité de lumière qui EST, indépendamment du soleil.

Le phénomène de la concentration et de l'intensité croissante des couleurs nous conduit théoriquement et pratiquement à un noir où il ne reste pas un atome de blanc. C'est ce que je nomme l'*unité de noir* ou *unité de couleur*. Par une progression inverse, le blanc se mêle en quantité de plus en plus grande à la couleur, jusqu'à un point où le mélange cesse ; là est l'*unité de blanc* ou *unité de lumière*.

Convaincus par le témoignage de nos yeux que l'unité de couleur est susceptible d'une triple personnification dans son mélange avec le blanc, tandis qu'au contraire le blanc, quoique concourant aux mélanges, conserve son identité, nous disons : le noir est *multiple*, le blanc est *un*.

Mais vous insistez et vous dites : « En décom-
« posant la lumière des charbons électrisés, nous
« obtenons les couleurs, donc les couleurs *seules*
« composent la lumière ; il en est de même du
« spectre solaire dont les couleurs proviennent du
« soleil, puisque sa lumière en provient. » Ce raisonnement est réfuté par sa propre faiblesse. Je réponds : — Le charbon, d'origine atmosphérique, produit à la fois *la lumière* et *la couleur* combinées, solidaires. Dans cette combinaison la lumière do-

mine, le jaune surtout lui est assimilé. Lorsqu'on ajoute la lumière à la lumière, on *augmente son éclat.* Si l'on superpose l'un à l'autre deux spectres lumineux, l'*augmentation de lumière* ne se fait sentir que dans les rayons jaunes, l'éclat du *rouge* et du *bleu extrêmes* ne varie pas; ils ne suivent pas la loi de la lumière, dont ils sont encore cependant pénétrés. Ils se montrent rebelles, ils se posent en étrangers. Que le jaune fasse cause commune avec le rayon lumineux ! ils refusent de se comporter de la sorte; ils demeurent *couleur*, quoique participant un peu de la lumière. (Expér. du 23 janvier 1850.)

Le charbon étant d'origine atmosphérique, les couleurs ont contribué avec les gaz à sa formation.

Le rayon solaire, dans son trajet à travers les couches de l'atmosphère terrestre, s'est combiné avec les couleurs atmosphériques.

Ces couleurs sont condensées dans les métaux, comme le démontre leur combustion au moyen de l'électricité, ainsi que leurs oxydes. Pensez-vous que votre prisme lui-même ne puisse contenir les couleurs?

N'oublions pas la fable d'un certain rat qu'on attribuait aux plaines de la lune, et qui était bel et bien dans le télescope.

Examinons votre instrument, s'il vous plaît.

Le prisme qui donne les plus belles couleurs est une masse de Flintglass ou mieux de Straz com-

posée de silice (oxyde de silicium), de minium (oxyde de plomb) et de potasse ou de soude (oxydes de potassium et de sodium). — Avançons encore. — Examinons ces oxydes; parmi eux il en est un dont nous pouvons suivre les transformations : le plomb. A peine fondu, sa brillante surface étant nettoyée, on le voit s'*iriser* de couleurs qui ne tardent pas à devenir grises par accumulation confuse. L'oxygène s'ajoute au métal comme poids (11 p. 100) et comme véhicule des couleurs atmosphériques. L'oxyde qui résulte de cette première opération est exposé pendant quarante-huit heures à une réoxydation dans un four à réverbère où l'air atmosphérique a un accès continuel et indispensable; la cendre de plomb prend alors cette belle couleur rouge du Minium, dont la découverte remonte à un incendie qui eut lieu au Pirée d'Athènes, et dont Nicias, le premier, se servit en peinture.

Voilà un des trois oxydes qui, parfondus, produisent le verre de votre prisme, et parce qu'il est transparent vous le croyez parfaitement incolore! mais le rayon de soleil n'est-il pas plus transparent encore?

Il y a diverses compositions de prisme et aussi divers degrés de coloration du spectre pour chacune d'elles. Le verre qui provient de la combustion de l'hydrogène combiné à l'oxygène, l'eau est aussi d'origine atmosphérique, elle produit des prismes

particuliers. Les huiles, les graisses, les charbons, les métaux, les combustibles enfin, ont la même origine atmosphérique [1]; de sorte qu'emprisonnés dans l'*atmosphère et ses formations colorées*, dont il ne vous est pas permis desortir, tout ce qui frappe vos yeux est modifié par cet *inévitable intermédiaire* [2].

Mais la prison du corps n'est pas celle de l'âme ni celle de l'intelligence; par la pensée nous franchissons l'espace, et avec le secours de l'Analogie nous disons : La ligne droite est *une*, le nombre des lignes courbes possibles est *infini*; le blanc est *un*, la lumière est *une;* le nombre *des noirs* comme le nombre *des couleurs* possibles est infini. Puis, passant de l'ordre matériel dans l'ordre moral, nous ajoutons : Le Vrai est *un*, le nombre des Erreurs possibles est *infini*.

On voit au sommet de la voûte du chœur de la cathédrale à Beauvais un croisillon central, étroit, sur lequel ont été placées anciennement, par quelque bénédictin, les trois couleurs : le *jaune*, le *rouge* et le *bleu*. Je ne crois pas qu'il se puisse imaginer un symbole plus vrai de la mystérieuse Trinité; c'est-à-dire de l'*unité multiple*.

1. L'auteur a supprimé, comme hors de proportions avec cette étude, les preuves de l'origine atmosphérique des métaux.

2. Ceci étant posé, on sent combien il serait illogique de dire : *les couleurs sont dans le rayon , donc elles sont le rayon lui-même.*

VINGT-TROISIÈME ÉTUDE.

COLORATION DES RELIEFS.

LOIS DE COLORATION.

LOI DE PROPORTION. — LOI D'ASSIMILATION. — LOI DE JUXTAPOSITION. — DU CONTRASTE SIMULTANÉ.

> Tâchons de bannir le Hasard du monde! sinon de la vie humaine, du moins des sciences et des arts.
>
> PYTHAGORE.
>
> La loi de proportions est une loi de hiérarchie, la hiérarchie une loi d'ordre; après le mouvement, l'ordre est la loi des mondes.
>
> J. Z.

LOI DE PROPORTIONS.

De toutes les études qui précèdent, nous déduisons les analogies suivantes entre la forme et la couleur :

Toute forme se décompose en lignes courbes et en lignes droites, toute couleur se décompose en noir et en blanc. Les formes sont primitives, mixtes ou composites; les couleurs sont primitives, mixtes ou composites. Nous avons démontré que des lois de proportions régissent la beauté des formes; dé-

montrons que des lois de proportions régissent l'application des couleurs, c'est-à-dire l'application des couleurs en teintes plates aux édifices, vases et reliefs, toute considération de dessin de modelé mise à part, comme enfin on doit l'entendre par les mots : coloration des reliefs.

Nous avons dit que les belles proportions, quant aux formes architecturales et céramiques, « résul-« tent d'un ensemble où toutes les parties étant sy-« métriques doivent en quantités diverses dépendre « d'une masse à laquelle elles se rattachent et qui « les domine par son volume et son importance. » Il n'y a rien à modifier à ce principe dans son application à la coloration.

Cette masse, pour ce qui est de la couleur, c'est le fond même de l'édifice ou du vase, soit la couleur fauve de la pierre, soit la couleur brune du grès, soit la couleur blanche de la porcelaine. Le vase égyptien (*Atl. céram.*, fig. 13) nous représente ce fond ou cette masse brune dans des proportions telles, que les couleurs qui s'y joignent sont en quantités subordonnées et décroissantes.

Dans l'exemple que je cite, à la teinte brune générale est subordonné le vert, au vert est subordonné le rouge, au rouge le noir, au noir le blanc, au blanc l'or.

Nous continuerons de citer les principes relatifs aux proportions dans la forme en général.

« En divisant et subdivisant par le nombre trois, « on obtient des fractions au moyen desquelles les « différents membres d'un vase ou d'un monument « se constituent en rapports harmoniques et d'où « résultent les proportions les plus satisfaisantes. »

La même loi est applicable à la répartition des couleurs. Voici en quelles proportions les couleurs du vase égyptien précité ont été réparties sur les reliefs dont il est orné. Le fond brun est à lui seul de deux tiers plus étendu que toutes les couleurs accessoires réunies. L'émail vert des momies, des têtes de lion et des anses est réparti sur les différents reliefs de manière à dominer le rouge, qui occupe deux fois moins de surface; en suivant la même loi, le rouge domine en étendue le noir, lequel domine le blanc, qui lui-même domine l'or. De cette règle de proportions résulte en général une hiérarchie, un ordre, c'est-à-dire une harmonie, qui est la première condition de la beauté dans la Coloration des Reliefs. Remarquons, en passant, que le fond est une couleur composite, le vert une couleur mixte, le rouge une couleur primitive, le noir et le blanc sont des couleurs génératrices. L'or enfin, qui est la couleur jaune primitive, étant métallique, réfléchit doublement une lumière vive; de sorte que dans cette hiérarchie chromatique l'éclat ou la vigueur des teintes est *en raison inverse de l'étendue qu'elles occupent*; le noir composite étant

augmenté de tout ce qu'il y a d'ombre ou *noir négatif* sous les saillies et dans le modelé, se trouve par ce fait dominer en étendue les autres couleurs, sauf le fond. Aussi est-il important, dans la coloration d'un monument, de tenir compte du noir négatif résultant des ombres les plus habituelles comme concourant à l'effet de la coloration générale. L'emploi de la teinte noire doit donc être d'autant plus restreint que les ombres portées sont plus fortes et plus nombreuses.

Dans l'architecture, les fonds étant généralement de couleur composite, comme le ton fauve de la pierre, le bleu tirant sur le vert qui est le cæruleum antique est la couleur mixte qui semble la plus propre à lui être immédiatement subordonnée. Ainsi les plafonds qui occupent un grand espace pourront-ils être convenablement azurés en observant les proportions nécessaires. Le rouge ou le jaune, couleurs primitives, viennent après. Le blanc et l'or enfin s'y joignent parfaitement et rehaussent le tout d'autant mieux qu'ils sont répartis en proportions de *trois en trois fois moindres*. Ces principes sont assurément susceptibles de grandes et belles exceptions, mais ces exceptions développeraient et confirmeraient les principes sans les altérer aucunement.

Les proportions relatives, entre les différentes étendues colorées, seront d'autant plus nécessaires

à observer, que le ton sera plus *pur* et plus voisin du *maximum d'éclat* de la couleur.

Il existe un moyen excellent de vérifier les assertions ci-dessus, et même d'y ajouter d'utiles compléments. Examinons les productions si variées de l'industrie des étoffes et des papiers peints : nous voyons d'abord un fond dominant ; puis, sans considérer aucunement le mérite du dessin ni la perfection de l'exécution, nous pouvons remarquer qu'il existe des proportions relatives entre les couleurs qui ornent les fonds; qu'elles sont réparties en quantités subordonnées, que l'aspect de ces œuvres plaît d'autant plus que les règles précitées ont été mieux observées. Bientôt le voile se lèvera, et la loi des proportions dans la couleur apparaîtra avec ses preuves et son évidence.

Dans ces sortes d'ouvrages, vu l'état de la science, *plaire* est un hasard, un résultat mystérieux qu'on explique par le sentiment du coloriste; mais ce sentiment n'est autre que celui des lois que les praticiens n'ont cherché, ni à analyser ni à démontrer. Dans ce genre de productions il arrive souvent qu'un admirable dessin ne plaît pas, tandis qu'une composition informe plaît à tout le monde ; l'auteur maudit l'ignorance publique, qui n'est autre chose que la conscience publique de cette loi des proportions chromatiques, loi jusqu'à ce jour inconnue et innomée.

Citons un fait que chacun peut vérifier.

Le drapeau tricolore déployé, la hampe horizontale est d'un aspect dur et peu harmonieux, les trois couleurs en quantités égales étant une infraction aux lois de proportions. Mais, dès que par l'effet des plis, une des couleurs domine les autres, l'harmonie renaît. Le vent qui agite l'étoffe légère en ondulations variées fait passer les trois couleurs par toutes les tentatives de proportions que peut faire un artiste intelligent ; de temps à autre l'effet en est admirable.

En résumé, la loi des *proportions* est commune à la *forme* et à la *couleur :* l'ANALOGIE n'exige pas ici de plus amples développements.

LOI D'ASSIMILATION.

> Il n'y a point de couleurs si ennemies qu'on ne puisse les réconcilier par la médiation de quelque autre, comme par une amie commune.
>
> P. ANDRÉ.

Si la loi de proportions n'existait pas pour produire l'accord heureux des couleurs, la loi que je nomme d'Assimilation seule y suffirait ; mais avec ce double moyen on peut devenir maître des difficultés nombreuses de cet art de coloration abstraite.

La loi d'assimilation est une loi par laquelle, indépendamment du dessin et des proportions, di-

verses couleurs appliquées à un monument, à un vase, peuvent produire un effet harmonieux.

L'harmonie résulte de la variété dans l'unité; saint Augustin a dit, on ne saurait assez le répéter: « C'est l'unité qui constitue la forme du beau en tout genre de beauté : *Omnis porro pulchritudinis forma unitas est.* » Nulle part cet aphorisme n'est plus applicable que dans le sujet que je traite.

Pour obtenir l'unité dans la variété de couleurs juxtaposées, sans avoir égard à la loi des proportions, une teinte dominante assimilatrice est nécessaire, c'est-à-dire que toutes les couleurs employées doivent participer de cette teinte, qui leur sert de lien et qui absorbe l'éclat individuel de chacune au profit de l'ensemble.

Un vase, je suppose, doit recevoir des ornements bleus : que le fond en soit d'un gris fin et bleuâtre, que les rouges soient mêlés de bleu comme dans la fleur du glaïeul, que les blancs eux-mêmes quoique vifs soient faiblement azurés; la teinte dominante assimilatrice, qui est le bleu, pénétrant le fond et les tons superposés, il en résultera la variété, l'unité, l'harmonie.

Si la teinte d'un monument est *blonde*, comme celle des édifices neufs de Paris, que les parties bleues affaiblies par l'introduction de la teinte *blonde* s'y relient par une conformité de nuance; que la vivacité des rouges soit modérée par le ton

dominant d'assimilation qui les dore faiblement; que les blancs aient l'aspect savoureux de l'ivoire; qu'enfin la teinte chaude de la pierre semble rayonner en chacune des couleurs comme une douce lueur répandue à la surface de l'ensemble, et la loi d'Assimilation sera observée.

LOI DE JUXTAPOSITION.

> Je fais à la nature humaine l'honneur d'être persuadé qu'il n'y a point d'homme assez stupide pour n'avoir jamais senti qu'il aime naturellement la lumière du soleil.
>
> THÉOPHILE.

L'harmonie peut encore résulter de l'ordre dans lequel les couleurs sont juxtaposées. Il existe donc un *ordre* naturel, une loi suivant laquelle un certain nombre de pièces colorées, de teintes plates même à leur maximum d'éclat, peuvent produire un accord harmonieux sans recours ni à la hiérarchie des proportions ni à l'influence d'une couleur assimilatrice, par le seul *ordre*, je le répète, dans lequel les couleurs seront juxtaposées.

La nature elle-même nous indique la loi de juxtaposition : le soleil à son lever, surtout à son coucher, nous en donne le modèle en traversant horizontalement les couches de l'atmosphère.

Au centre, le jaune se fond en vert sur le bleu du ciel, d'une part; il se mêle d'autre part en nuances

orangées, rouges et violâtres jusqu'à l'horizon de plus en plus sombre. Au zénith, le bleu du ciel devient *violeté* encore, comme si la surface de cet admirable tableau n'était qu'une zone circulaire développée.

Toutes les fois que par la nature de la décoration, l'arrangement des couleurs dans un édifice, une étoffe, un vase, un parterre de fleurs, pourra correspondre à cette loi mystérieuse dont le soleil nous révèle le secret, il en résultera un effet d'harmonie. L'arc-en-ciel, les spectres lumineux charment la vue par cette disposition des couleurs mixtes, car dans ces deux exemples le jaune est mêlé au vert, le rouge à l'orangé, et le bleu au violet.

La juxtaposition des couleurs a donc un modèle dans la nature. J'oserai dire le plus beau modèle de la nature. Rubens, qui s'y est conformé pour les carnations, avait surpris le secret du soleil. Au centre, le *jaune lumineux*, ensuite les tons roses et verts; les bleus fins, les violets, le grenat, le rouge aux extrémités et dans les reflets. Qu'un peintre de fleurs observe cet arrangement, il obtiendra d'une innombrable variété de fleurs aux couleurs vives, une composition dont l'*unité* et l'*harmonie* seront saisissantes.

En définitive, les Proportions qui constituent une hiérarchie des couleurs, l'Assimilation qui établit

une sympathie entre les tons par l'effet d'une teinte générale conciliatrice, la Juxtaposition dont le modèle nous est offert par le grand dispensateur de la lumière, tels sont les moyens d'harmonie indépendants du dessin et des perfectionnements matériels qui s'offrent à nous dans l'application simple des teintes plates pour la décoration des reliefs, soit dans l'architecture, soit dans l'art céramique.

Quant à l'effet de contraste simultané qui résulte d'une couleur mixte opposée à la couleur complémentaire (selon l'expression du savant M. Chevreul, homme excellent, dont les expériences nombreuses et intéressantes méritent, ainsi que ses travaux en chimie, la plus haute considération), l'harmonie ne peut rien y gagner. Ce rapprochement tend au contraire à exalter les différences individuelles de chacun des termes de comparaison, ce qui ne peut être utile qu'en dehors du sujet que je me suis proposé. Les conséquences utiles de la loi du contraste simultané des couleurs sont développées dans l'ouvrage de M. Chevreul.

M. A. Brongniart, ayant traité dans les plus grands détails tout ce qui a rapport à la pratique des arts céramiques, je ne me suis occupé que de *l'art des formes*, dont il n'a rien dit : par un motif semblable, je n'examinerai pas les détails pratiques contenus dans le livre de M. Chevreul.

VINGT-QUATRIÈME ÉTUDE.

ENCHAINEMENT DES PRINCIPES.

ANALOGIE UNIVERSELLE.

DE LA LIGNE DROITE ET DE LA LIGNE COURBE RÉSULTENT LES FORMES. — DU BLANC ET DU NOIR, LES COULEURS. — DU VRAI ET DU FAUX, LES ARTS D'IMITATION ET LA POÉSIE — LA PEINTURE — LA SCULPTURE. — DU JUSTE ET DE L'INJUSTE, LA JURISPRUDENCE. — DE LA SANTÉ ET DE LA MALADIE, LES SCIENCES MÉDICALES. — DU BIEN ET DU MAL, L'ÉGLISE, L'ARMÉE. — DU FORT ET DU FAIBLE, LES CONSTITUTIONS POLITIQUES, L'HARMONIE SOCIALE. — DU FROID ET DU CHAUD, LES SAISONS. — DE L'ESPACE ET DU TEMPS, LES CORPS PONDÉRABLES ET IMPONDÉRABLES. — FORMULE ANALOGIQUE SYNTHÉTIQUE.

> Pour ce qui est de l'arbre de la connaissance du bien et du mal, tu n'en mangeras pas...
>
> GENÈSE, ch. II, v. 17.
>
> Et il en mangea.
>
> GENÈSE, ch. III, v. 6.
>
> Une philosophie qui ne saurait englober les sciences et les arts ne serait pas la philosophie.
>
> J. Z.

En étudiant profondément et comparativement les conditions essentielles de deux arts, à un moment donné les lois de l'analogie qui relient ensemble les créations humaines doivent apparaître.

Ainsi nous avons reconnu que comme la ligne droite et la ligne courbe sont les essences génératrices de toutes les formes, le blanc et le noir sont par la même cause les essences génératrices de toutes les couleurs; que la ligne droite est *une*,

tandis que le nombre des courbes possibles est *infini*; que le blanc est *un*, tandis que le nombre des noirs possibles est *infini*.

Que les formes se divisent en primitives mixtes et composites.

Que les couleurs se divisent en primitives mixtes et composites.

Deux ordres de faits aussi différents étant liés jusque dans le détail des proportions par des lois identiques, il en résulte que ces lois doivent être celles de L'ANALOGIE UNIVERSELLE, celles peut-être que Pythagore apportait aux Grecs si peu reconnaissants.

Il ne nous a pas été donné de porter sur la musique des recherches éclairées, autrement les lois de proportions, d'unité, de variété, d'ordre, d'eurythmie, etc., concernant les formes et les couleurs, eussent, par une application nouvelle, offert une nouvelle preuve de la vérité des règles analogiques. C'est en effet de la musique que Pythagore semble avoir tiré sa théorie des proportions. Nicomaque rapporte qu'ayant écouté attentivement le bruit cadencé et alternatif de trois marteaux sur une enclume, Pythagore, charmé des sons inégaux de l'airain retentissant, fit peser les marteaux et trouva dans les proportions mêmes du poids les proportions du son; d'où il tira une théorie musicale basée sur la quarte, la quinte et l'octave; ce qui

fit dire à Anticlide qu'il trouva la règle d'une corde.

Pour démontrer la généralité de cette grande loi de l'analogie, tournons nos regards sur les faits d'un ordre différent, de l'ordre moral par exemple.

Nous voyons que le vrai est *un*, le faux infini dans ses variétés possibles.

De même que de la ligne droite et de la ligne courbe procèdent toutes les formes; de l'union du *vrai* et du *faux* procèdent les arts d'imitation dont les formes primitives, savoir, la peinture, la sculpture, résultent du mélange en certaines proportions de ces deux forces étranges. Le vrai et le faux, dans ce cas, fonctionnent comme essences génératrices. Il en est de même de la poésie.

POÉSIE.

Une guerre eut lieu entre les Grecs et les Phrygiens aux plaines d'Ilion, voilà un fait vrai, chanté par Homère; mais l'Aurore aux doigts de roses qui ouvre les portes de l'horizon, mais les éloquentes disputes, les combats avec l'intervention des dieux de l'Olympe, l'Érèbe, les songes de la porte d'ébène et ceux de la porte d'ivoire, les fictions, les images mensongères et merveilleuses, constituent avec le fait vrai la poésie homérique.

Platon fait dire à Socrate dans le Phédon : « J'ai « commencé par cet hymne au Dieu dont on célè-

« bre la fête; mais ensuite ayant fait cette réflexion « que pour être véritablement poëte *il ne suffit pas « de faire des discours en vers et qu'il faut des fic- « tions*, j'ai, etc. »

Aristote développa dans sa Poétique la même opinion sur la nécessité des fictions, sans lesquelles selon lui la poésie n'existe pas.

PEINTURE.

La *Vierge au Voile* de Raphaël admire son enfant endormi; à la voir, c'est la Vierge-Mère elle-même, l'enfant couché respire; la couleur, la forme, tout est parfait à l'esprit; mais le toucher, comme aussi la vue, nous indiquent bientôt que l'illusion nous abuse. Ce paysage, ces lointains immenses, n'ont qu'un mètre d'étendue; la surface est plane et impénétrable; c'est une toile ou une planche revêtue de quelques couleurs; à la pensée raphaëlesque exprimée avec une vérité divine, se joignent l'illusion, le mirage; c'est-à-dire mille mensonges de hauteur, de largeur, de profondeur, de saillie apparente: une vérité sublime, plus une proportion donnée de fictions, constituent ce chef-d'œuvre de la peinture.

SCULPTURE.

La statuaire nous offre au contraire le vrai dans

les formes. On peut voir et toucher, on peut tourner à l'entour; c'est la vérité et la réalité matérielle et idéale. Cette figure de Moïse sculptée par Michel-Ange est vraie comme la puissance de l'humanité, appuyée sur la puissance divine. Mais la matière en est incolore, dure, cassante et froide; ces cheveux, cette barbe, n'ont de la chevelure ni le ton, ni le moelleux, ni la souplesse, ni l'innombrable multiplicité. Ces ongles, ces yeux, mensonge! mensonge! Ici encore le vrai se combine avec le faux dans de certaines proportions nécessaires; tellement que si cette statue était colorée, si ces cheveux étaient mobiles et noirs, ces ongles cornés, si elle avait des yeux brillants ornés de cils flexibles, si les formes étaient de chair tiède et douce au toucher, les draperies d'étoffes moelleuses, le faux serait en proportion insuffisante pour constituer une œuvre d'art. Ainsi le mélange du vrai et du faux produit l'art, qui a aussi ses formes primitives mixtes et composites.

JURISPRUDENCE. — LÉGISLATION.

Je poursuis l'application de la loi d'analogie dans la société humaine.

Le juste est *un*, les variétés de l'injuste sont *infinies*.

Du juste et de l'injuste résulte la science du Droit, l'art du jurisconsulte qui, semblable à l'artiste dont

l'occupation constante est de chercher la vérité dans la fiction, étudie sans cesse le juste et le vrai dont le mélange avec l'injuste et le faux est tellement inhérent à la nature humaine, que de Moïse à Lycurgue, de Solon à Justinien, de Sésostris à Napoléon, toutes les lois, tous les codes ont à peine apporté quelque jour dans cette infinité ténébreuse.

La jurisprudence a aussi ses formes ou faisceaux de lois, qui peuvent se diviser en primitives mixtes et composites. En somme, les lois sont pénales, civiles ou rémunératrices; les lois rémunératrices sont du ressort des jurés, dont l'institution est dans sa période d'enfance. Les distributions de récompenses doivent être des solennités du ressort de tribunaux rémunérateurs, aussi bien pour l'armée que pour les arts, etc.

L'ÉGLISE, L'ARMÉE, ETC., ETC.

De même que les jurisconsultes et la magistrature n'existent que par la préexistence du juste et de l'injuste, l'Église et l'armée ont pour principe le bien et le mal : le bien à faire comme acte de reconnaissance envers la bonté divine, le mal à empêcher par la force coercitive. L'amour et la crainte de Dieu, le désir louable d'une récompense, l'effroi salutaire d'un châtiment : telles sont les bases des sociétés humaines.

La santé et la maladie, ce bien et ce mal dans l'homme physique, ont engendré les sciences médicales, les sciences chirurgicales, les sciences pharmaceutiques.

Du froid et du chaud résultent les saisons, les alternatives de repos et de production dans les végétaux, ces mystérieux appareils placés entre le ciel et la terre pour seconder les desseins du Créateur et en continuer l'œuvre.

Le froid et le chaud président aux mouvements de la vie végétale, de cette vie éphémère qui succède à une vie fluide et précède une vie minérale.

Enfin, des différents mélanges du *fort* et du *faible* dans les intelligences et les individus, résultent ces masses variées concourant à l'unité dans une société bien constituée.

Si l'organisation sociale est envisagée comme art politique, aucun art plus que celui-ci n'a besoin de l'étude et de l'imitation physiologique du corps humain. Une nation est un homme multiple et complet avec ses penchants bons et mauvais, ses passions pour la gloire, l'indépendance, etc., ses sentiments de fraternité pour les autres, et aussi malheureusement avec ses préjugés, ses rivalités, ses colères, ses luttes homicides.

Corps de peuple, corps humain!

Sujet à la jeunesse, à l'âge mûr, à la vieillesse, à la maladie, à la pauvreté, à la mort; enclin aux

excitations de la douleur et de la joie, voué par la nature à des révolutions périodiques ou climatériques. Corps humain, corps de peuple! avec sa tête où siége une intelligence qui le dirige, son cœur où le sang afflue et d'où il se répartit, ses hauts fonctionnaires qui sont les sens, de grandes catégories agissantes qui sont des bras, des mains, des doigts, des jambes, des pieds; puis des milliers d'os, de muscles, d'artères, de veines, de nerfs, de fibres, de cellules, de pellicules, d'utricules, de globules, de molécules, d'atomes, les uns voués au cerveau, les autres aux organes de la vue, de l'ouïe, à la dégustation des mets et à l'appréciation des odeurs; les uns favorisés des délices du tact, les autres en rapport avec les aspérités douloureuses du sol. Variété de fonctions, variété de mouvements, variété dans la quantité, dans la qualité; variété de formes, de divisions, de subdivisions; et en même temps UNITÉ : unité de vie et de force, solidarité d'action et de volonté! Solidarité morale, solidarité matérielle. Enfin, comme dans toutes les œuvres céramiques et architecturales, *hiérarchie* et *inégalité* de haut en bas, *concordance*, *symétrie*, *réciprocité*, *égalité* de droite à gauche, et de gauche à droite; dans tous les sens UNITÉ.

Les corps fortement constitués au milieu des États, comme les armées de terre et de mer, l'Église et la magistrature, les administrations, les

communes et les familles, sont faits à l'image de la nation, comme la nation est faite à l'image du corps humain.

Mais ce corps dont je viens d'ébaucher la description, ne mérite-t-il pas de notre part une synthèse Analogique?

Nous y voyons deux essences distinctes : l'essence *intellectuelle* et l'essence *matérielle* combinées pour produire l'homme.

Les formules PRIMITIVES de l'essence intellectuelle (du ressort de la psychologie et de la morale), sont les Idées, les Pensées, la Réflexion, les Sentiments, l'Imagination, la Conscience, etc.

Les formes PRIMITIVES de l'essence matérielle, *Solides*, *Liquides* et *Fluides*, sont du ressort de la Chimie, de l'Anatomie, de la Plastique, de la Mécanique.

Les formes MIXTES (du ressort de la Physiologie, de la Statique) sont les Mouvements, les Sensations, la Vue, l'Ouïe, l'Odorat, le Goût, le Toucher, les Appétits, les Goûts, les Passions, les Gestes, la Parole, etc.

Enfin les formes COMPOSITES consistent dans les faits, les Activités *complexes* : Activité scientifique, Activité artistique, Activité industrielle, commerciale, agricole, guerrière, etc., etc.

En soumettant à cette formule un grand nombre de créations naturelles et humaines, on ne tarderait

pas à voir constamment apparaître les mêmes Causes, et parmi celles-ci, les Prédominantes; parmi les Prédominantes enfin, l'*unité* de Causes.

Si, par exemple, nous examinons la machine à vapeur, deux essences génératrices se présentent : le FEU et la MATIÈRE. Je dis Feu dans l'acception philosophique du mot, dont le sens est infiniment plus étendu que celui de *calorique*, terme restreint de l'école moderne.

Comme la Ligne droite et la Lumière, le Feu, essence génératrice est UN; il comprend la Chaleur.

Ici la matière, semblable à la couleur, a trois formes primitives : le *combustible*, le *fer* et l'*eau*.

Les résultats *mixtes* de la chaleur et de l'eau sont *la force expansive* de la vapeur; les résultats *mixtes* du fer et de la vapeur sont *la force applicable*.

Les formes *composites* sont comme dans l'homme des activités industrielles, commerciales, agricoles, etc., etc. Cette formule, qui commence comme la couleur et finit comme le corps humain, contribue à la synthèse suivante, résultat des études qui précèdent :

Ligne droite	=	blanc
Blanc	=	lumière
Lumière	=	chaleur
Chaleur	=	feu
Feu	=	intelligence.

Dans cette équation, la ligne droite touche à

l'intelligence. Sous quels rapports? Le lecteur est prié de méditer les observations contenues dans les pages 23 et 24.

Ici une objection se présente : Pourquoi de l'humble point de départ du potier de terre arriver ainsi à l'examen de phénomènes purement scientifiques et philosophiques? Voici ma réponse : Les principes en toute chose appartiennent à la philosophie; or, une philosophie qui ne saurait englober les sciences et les arts ne serait pas la philosophie. Ayant reconnu et exposé des principes relatifs à la forme dans les arts; ayant osé les ériger en lois, je ne pouvais trouver la sanction de ces lois que dans les choses qui nous environnent, et mes démonstrations auront d'autant plus de force et d'évidence qu'elles seront mieux appuyées par les principes de l'ANALOGIE et des PROPORTIONS dans tous les genres. Longtemps je n'ai envisagé la forme qu'au point de vue céramique; un appui à mes observations étant devenu indispensable, j'ai eu recours à l'Architecture, puis aux formules de la filiation des couleurs. Enfin, une loi d'un ordre plus élevé me semble nécessaire, et j'en fais le sujet de cette dernière étude. Si, pour atteindre ce but, mes investigations m'ont entraîné dans l'examen de sciences étrangères à la céramique, pas à pas je me suis rapproché de cette grande loi de l'ANALOGIE qui relie ensemble toutes les œuvres humaines à toutes celles de la création.

Dans ce voyage d'exploration au milieu d'un archipel de phénomènes immenses, à la recherche de cette clef de l'antique supériorité des Grecs, j'ai côtoyé de vastes théories, effleuré de hautes questions, touché à de grandes vérités; je n'ai abordé l'ANALOGIE que par un des côtés les plus négligés de l'art, plage abandonnée depuis des siècles à de modestes potiers, mercenaires gardiens de la céramique. Enfin je me suis élevé progressivement à un sommet d'où je découvre l'horizon sans bornes des principes généraux de l'art et de la nature, et je n'en descendrai pas sans y tracer un souvenir, une faible esquisse sous forme de SYNTHÈSE UNIVERSELLE de toutes les choses visibles ou intelligibles, telles qu'elles apparaissent à ma faible vue dans leur immensité.

Quelques prolégomènes deviennent encore nécessaires. Deux essences génératrices universelles nous restent à examiner : L'ESPACE et LE TEMPS.

L'espace est l'infini en hauteur, en longueur, en largeur.

Le temps est l'infini en durée; il se décompose en passé, présent et futur.

Il est évident que l'espace, dans sa triple formule, comprend la matière et contient tous les corps.

Il n'est pas évident au même degré que le temps ait des rapports essentiels et de conformité, si je puis ainsi dire, avec les corps impondérables; c'est

ce qu'il est important d'indiquer. Je l'essaierai par un exemple, et au moyen de l'art *céramique*.

La nature nous offre dans les pierres les plus dures des empreintes de coquillages de poissons qui n'ont pu se mouler que dans une matière molle et argileuse. La cassure de ces pierres nous fait penser involontairement à la dureté des matières céramiques. Il a fallu trois mille ans, je suppose, pour que l'argile renfermant ces poissons ait acquis la dureté que le temps lui a communiquée.

Le potier façonne une argile semblable. Il y imprime des coquillages, y modèle des poissons; il la cuit, et, après trois jours d'une chaleur croissante jusqu'à l'incandescence, il produit une pierre que le temps eût mis trois mille ans à durcir. Donc, trois jours de l'action d'une chaleur donnée équivalent à trois mille ans de l'action du temps.

Une formule algébrique pourrait présenter ce fait comme une vérité mathématique et démontrer l'analogie, sinon l'identité du temps et de la chaleur. On pourrait aussi démontrer l'analogie du temps et de l'électricité par la spontanéité de répartition.

Ici nous touchons aux dernières limites de l'intelligence humaine, de cette intelligence à qui la germination d'un grain de millet est une barrière infranchissable.

La division des corps en *combustibles*, *incinérés*

et *vitrifiés*, comprend tous les corps pondérables connus; mais n'ayant pas été enseignée jusqu'à ce jour, elle mérite aussi une explication.

L'air, les gaz, les végétaux, les animaux, les métaux, etc., sont des corps combustibles et analogues. C'est une vérité admise par les Thénard, Dumas, Gay-Lussac, etc. On peut considérer les combustibles comme la première formule de la matière qui est primitivement fluide.

Les oxydes, les acides et les alcalis, les sels, etc., sont ce que je nomme des corps *incinérés*. L'alumine ou oxyde d'Aluminium, la silice ou oxyde de Silicium, le calcaire ou oxyde de Calcium, etc., etc., qui composent en partie la croûte terrestre, font voir l'importance des corps incinérés, deuxième formule générale de la matière.

De l'incinération, les corps peuvent passer à une troisième formule générale, la Vitrification.

La Vitrification est le dernier état chimique des corps, au delà duquel il n'est d'autre transformation que la volatilisation. Les corps *vitrifiés* sont en grand nombre sur notre sphère terrestre, ils en forment une des parties principales. Le plus répandu, le plus commun de tous, est ce verre cassant, transparent, incolore, fusible au-dessus de zéro, qui est produit par la combustion de l'hydrogène et de l'oxygène en proportions inégales.

Il est à l'état de fusion sur la plus grande partie du globe, et connu sous le nom d'Eau.

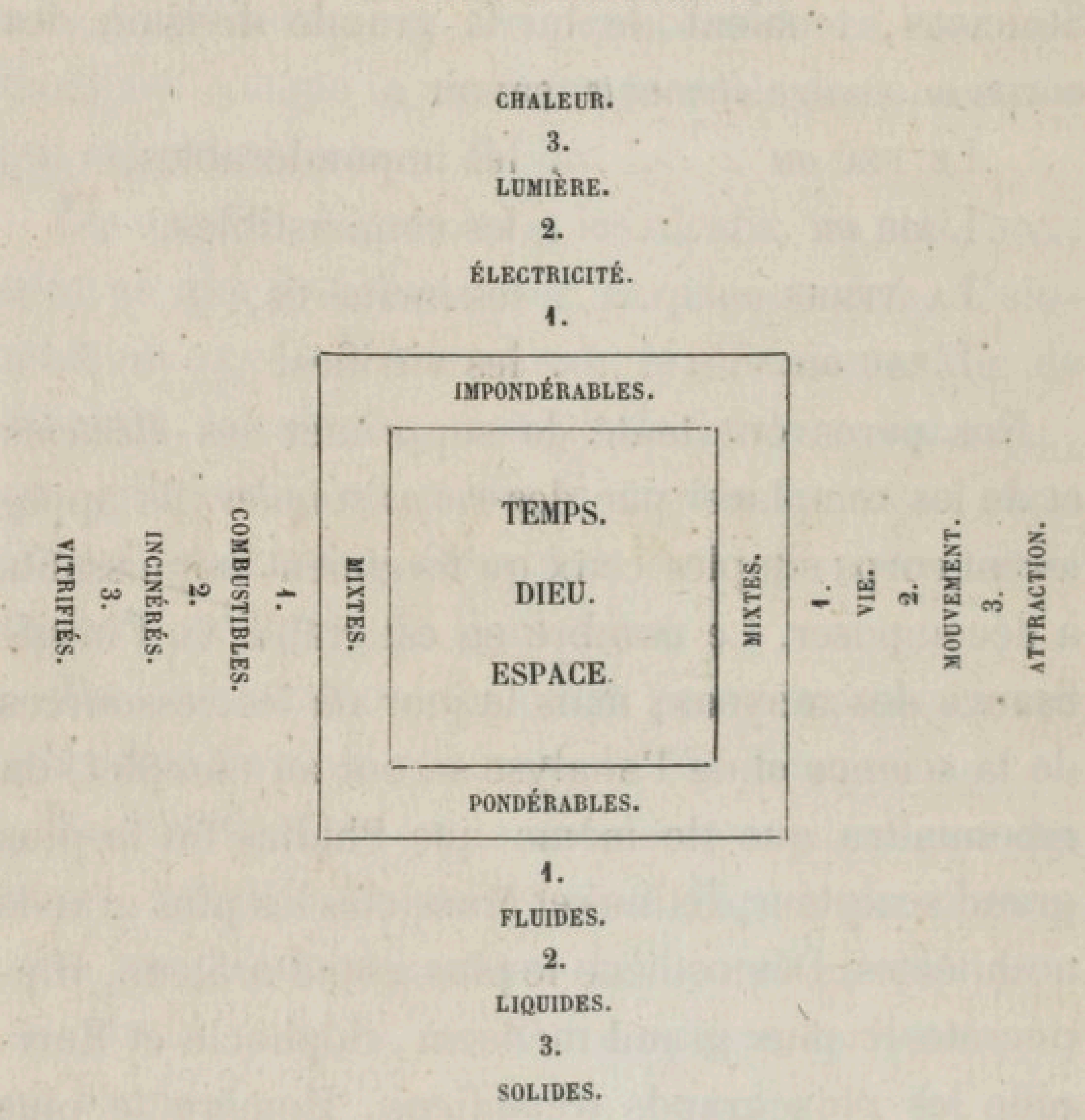
Pythagore considérait le nombre *trois* comme le nombre divin : de plus, le nombre *quatre* était, selon lui, la formule de toutes les combinaisons, la racine de toutes choses. Socrate, Aristote et les Stoïciens, tenaient de lui la grande division des corps en *quatre éléments*, savoir :

Le feu *ou* . . . . . les impondérables,
L'air *ou* . . . . . . les combustibles,
La terre *ou* . . . . les incinérés,
L'eau *ou* . . . . . . les vitrifiés.

Nos pères ont tenté de supprimer les *éléments* et de les remplacer par des *corps simples*. Ils appelèrent corps simples ceux qu'ils étaient impuissants à décomposer. Le nombre en est grand, vu l'insuffisance des moyens; mais le jour où les ressources de la science et de l'analyse seront au complet, on reconnaîtra que de même que Phidias fut le plus grand sculpteur, Ictinus et Mnésiclès les plus grands architectes, Démosthène le plus grand orateur, Hippocrate le plus grand médecin, Sophocle et Euripide les plus grands tragédiens, Homère le plus grand poëte; ce jour-là, on reconnaîtra que Pythagore fut le plus grand des savants. Ce jour-là un grand progrès aura été accompli; notre philosophie expérimentale aura reconstruit dans son âge viril ce qu'elle avait renversé dans son enfance.

Reliant tout ce qui précède en un seul tableau, je finis par l'essai d'une formule ANALOGIQUE comprenant les découvertes modernes et l'idée pythagoricienne sur les quatre éléments.

SYNTHÈSE UNIVERSELLE.



ETUDES CÉRAMIQUES.

CYLIGRAPHIE

ÉTUDES CÉRAMIQUES

CYLIGRAPHIE

DÉNOMBREMENT DES VASES EN USAGE DANS LES REPAS ANTIQUES D'APRÈS ATHÉNÉE.

PREMIÈRES TRACES DE L'HISTOIRE DES VASES. — CÉLÈBRES POTIERS. — VASES MURRHINS. — PLINE. — AUTEURS QUI ONT ÉCRIT SUR CETTE MATIÈRE. — LES ALEXANDRINS. — LES CÉRAMISTES CÉLÈBRES. — LES VASES FUNÉRAIRES. — DESCRIPTION DES VASES A BOIRE PAR PLUTARQUE AU BANQUET DES SAVANTS. — AUTEURS PRINCIPAUX QUI ONT ÉCRIT SUR LA CÉRAMIQUE.

PRÉLIMINAIRES.

Chaque époque a sa poésie et ses prédilections. Chez les Grecs, chez les Athéniens surtout, les œuvres céramiques avaient une importance à laquelle se joignait le prestige de leur consécration aux cérémonies religieuses. Le nombre de leurs vases était considérable; les uns étaient en usage dans les repas, les autres dans les funérailles, d'autres enfin, après avoir contribué aux délices des vivants, faisaient partie des honneurs rendus aux morts.

L'historien qui voudrait remonter aux sources de la céramique des Grecs, n'en trouverait les premières traces que dans la vie des dieux et des héros. Grâces soient rendues à Plutarque, qui, au Banquet d'Athénée le philosophe Épicurien, charmait les savants convives par le récit des légendes antiques.

Jupiter, dit Plutarque, ayant pris la figure d'Amphitryon donne un vase à boire, *Poteerion*, à Alcmène pour prix de la conception d'Hercule ; « Alcmène reçoit le vase d'or, et le contemple aussitôt avec admiration. »

On adorait dans le territoire de la ville d'Antée, en Achaïe, Cérès Potéeriophore, comme le rapporte Autocratès dans ses relations d'Achaïe.

Pisandre dit qu'Hercule donna un *Aleison* à Télamos pour récompense de la valeur qu'il avait montrée dans l'expédition contre la ville de Troie.

Achille avait un vase d'un travail admirable, qu'il conservait précieusement ; nul que lui n'y buvait ; et lorsqu'il s'en servait pour faire des libations, c'était en l'honneur de Jupiter, à l'exclusion de toute autre divinité.

Priam, qui vient racheter le corps de son fils Hector au prix de tout ce qu'il a de plus précieux, offre à Achille une coupe, *Depas*, d'une rare beauté.

Ulysse, dans Homère, présente du vin rouge qui réjouit le cœur. En remplissant une coupe, *Depas*, il y mêle de l'eau dans la proportion de vingt à un.

« Une odeur agréable se répandait du cratère. » Ailleurs, nous voyons Ulysse présenter à boire au cyclope Polyphème dans un *Cyssibion*.

Que dirons-nous du vase de Nestor, qu'un jeune homme ne pouvait lever, tandis que Nestor quoique déjà très-âgé le levait et le vidait sans peine?

Posidonius nous apprend que Lysimaque le Babylonien ayant invité à souper Himère, tyran de Babylone et de Séleucie, avec trois cents autres personnes, fit servir à chacun des convives un vase d'or pesant quatre mines, et qu'après les libations d'usage, il leur porta une santé à tous et fit présent à chacun de son vase à boire.

Agathoclès, roi de Sicile, montrant à ses amis des vases d'or, leur dit : « Ces vases ont été faits d'après les vases de terre que je tournais autrefois étant potier. »

Le charmant Anacréon dit dans une de ses pièces : « Je n'aime pas celui qui, buvant à larges rasades à côté d'un cratère, parle de querelles et de funestes guerres; mais celui qui, entremêlant les aimables faveurs des Muses et de Vénus, me rappelle aux charmes de la joie. »

La belle Sapho disait aussi : « Viens, Vénus, verse un mélange de nectar dans ces gobelets (*Kylikessi*) au milieu de ces festins pour tes amis et pour les miens. »

Xénophon dit en parlant des Perses : « Ils ont

beaucoup de vases à boire (*Ekpoomata*); ils s'en font un sujet d'ostentation, et ne rougissent même pas de les avoir eus par des voies manifestement injustes. » Parménion envoyant à Alexandre une lettre dans laquelle il lui donne le détail des dépouilles qu'on avait enlevées aux Perses, lui dit : « Il y a soixante-treize talents et douze mines en vases d'or, cinquante-six talents babyloniens et trente-quatre mines pesant, en vases à boire enrichis de pierreries. »

Philippe écrivait : « Mon cher Trophime, si tu avais vu les vases tout en or qu'on avait faits exprès! Oui, par le ciel, c'était quelque chose de magnifique. Pour moi, en les voyant, je fus extasié : il y avait des cratères et des barils d'argent plus grands que moi. »

Les artistes les plus renommés ont travaillé aux vases. On voyait gravé sur la tasse dite d Hercule le sac de Troie, avec cette inscription : Parrhasius a fait le dessin, Mys l'a gravé; je représente la haute Ilium, etc. Les graveurs les plus habiles étaient Athénoclès, Stratonicus, Myrmécide de Milet, Callicrate Lacédémonien, Mentor, etc.

Lorsque Cassandre fonda la ville de Cassandrie, Lysippe, le sculpteur, le voyant, dit-on, fort avide de vaine gloire et jaloux de créer quelque poterie de nouvelle invention pour les vins de Mendès qu'on tirait en quantité de cette ville; Lysippe lui présenta

nombre de poteries de formes différentes, et, prenant quelque chose de chacune, il lui en fit un vase d'une figure toute particulière.

Phitéas, Arcadien natif de Phigalie, ordonna en mourant à ses parents de faire mettre sur son tombeau : « Ce monument est celui de Phitéas, honnête « homme et prudent, qui posséda un nombre in- « fini de vases d'or, d'argent et de brillant électre, « et même plus qu'aucun mortel n'en posséda « avant lui. »

Diogène Laërce raconte qu'à la mort d'Aristote on trouva sa maison pleine de vases. Pline compte le nombre des plats qui furent achetés à la vente qui suivit la mort d'Aristote.

Les Lydiens nomades, dit Plutarque, ne possèdent rien qu'un calice, *Cylix*, un sabre et une cruche à l'eau.

Voici les paroles de Simonide d'Amorgos sur les vases à boire nommés par lui, pour la première fois, *Poteerion* dans ses Iambes : « Les poteerion dont on se sert à table l'ont fait périr. »

L'auteur de l'Alcméonide emploie aussi le mot poteerion dans ce passage :

« Il fit étendre les cadavres de ceux qui avaient « été tués sur un large lit de gazon, et mit à leur « tête des feuillages verts, des vases à boire, *Poteerion*, et des couronnes. »

Or ce mot est pris de l'action de boire, de même que

le mot *Ekpooma* dont les Attiques se servent pour désigner un vase à boire soit de l'eau soit du vin.

Aristophane dit dans ses Chevaliers : « Bacchis se servait même souvent du Pooterion. »

Phérécrate dit dans sa Tyrannie : « Elle seule vaut mieux que mille poteerion. »

Sapho écrit : « Belle Iphis, il y avait une quantité innombrable de poteerion, etc. »

C'est ici le lieu de citer le mot cylikeion, buffet ou dressoir, qui était chargé de cylix (d'où nous avons fait CYLIGRAPHIE).

Aristophane a dit : « Il est tendu au devant comme le rideau d'un dressoir, *cylikeion.* » On trouve aussi ce mot dans le Mellitot d'Alexandride et dans la Læda d'Eubule, où il parle ainsi : « Il brisa tous « ensemble les vases à boire qui étaient dans le buffet (*cylikeion*), comme s'il venait d'offrir des libations. » Le même écrit dans la *Psaltrie* : « C'est lui qui nous a inventé les dressoirs, *cylikeion.* »

Pour résumer en quelques mots le sentiment des anciens au sujet des vases, Plutarque dit : « Les dieux aiment les Poteerion ; aussi se saluent-ils dans des vases, *depasi*, d'or. »

VASES MURRHINS.

La dissertation sur les vases *cyligorein* nous amène à un sujet important, et nous oblige à une excursion chez les Romains. Il s'agit des vases

Murrhins qui ont si fort occupé les savants. Le problème de leur origine a été discuté sans résultat; celui de leur disparition ne l'a pas été. J'essaierai de démontrer l'origine par la disparition.

Un grand nombre d'archéologues, parmi lesquels je citerai Mercatus, Jérôme Cardan, le cardinal Baronius, Jules-César Scaliger, Bellon, Guibert, Gretzer, Saxius, Mariette, Schenehzer, Rezzoni, Vinkelmann, Leblond, Larcher, Mongez, etc., ont écrit sur ces vases murrhins, dont Pline le naturaliste ignorait la nature, et qu'il a décrits de manière à exciter une vive curiosité, sans qu'on puisse induire de quelle matière ils étaient formés. Voici le passage de Pline qui a rapport aux vases murrhins (liv. XXXVII, ch. II) : *Oriens murrhina mittit. Inveniuntur ibi in pluribus locis, nec insignibus, maximè Parthici regni, præcipuè tamen in Caramania. Humorem putant sub terra calore densari. Amplitudine nusquam parvos accedunt abacos : crassitudine raró, quantâ dictum est vasi potorio. Splendor his sine viribus : nitorque veriùs quàm splendor : sed in pretio varietas colorum, subinde circumagentibus se maculis in purpuram candoremque et tertium ex utroque ignescentem, veluti per transitum coloris, in purpura aut rubescente lacteo. Sunt qui maximè in iis laudant extremitates, et quosdam colorum repercussus, quales in celesti arcu spectantur : his maculæ pingues placent. Translucere quidquam,*

aut pallere, vitium est; item sales verrucæque non eminentes; sed ut in corpore etiam sessiles. Aliqua et in odore commendatio est.

« L'Orient nous envoie les murrhins. Ils s'y trouvent en plusieurs lieux peu connus, d'abord dans le royaume des Parthes, et surtout en Caramanie.

« On pense qu'ils proviennent d'émanations condensées dans la terre par la chaleur. Ils n'excèdent jamais en volume les petits *abaques*, et en épaisseur rarement celle des vases à boire. Leur éclat est sans vigueur, c'est plutôt du brillant que de l'éclat. Dans leur estimation, l'on tient compte d'abord de la variété des couleurs, ensuite de certaines macules qui passent à leur surface du pourpre au blanc et produisent un mélange où flamboient ces deux teintes comme par une transition du pourpre au rose-laiteux. Il y en a qui louent surtout les extrémités ou bords, et certains reflets tels qu'on en voit dans l'arc-en-ciel; d'autres aiment des taches d'un œil gras. La moindre transparence ou la moindre partie incolore est un défaut. Il en est de même des grains et des mamelons qui, sans être proéminents, semblent la plupart du temps être en saillie sur le corps du vase. On tient aussi quelque compte de leur odeur. »

Un de ces vases fut acheté au prix de 70 talents, c'est-à-dire 326,812 fr.; un autre, très-petit, fut payé 100 talents, soit 466,875 fr., par Néron. Enfin

Pétrone en acheta un 300 talents, ou 1,400,625 fr.

Quelques savants ont jugé que les murrhins devaient être de porcelaine. Mariette, renchérissant sur le tout, y trouve le caractère de la peinture chinoise; mais les vestiges de cette matière sont impérissables, et l'on n'en a jamais rencontré parmi les fragments de l'antiquité; d'autres ont pensé que la description de Pline s'appliquait à l'onyx; d'autres à la sardoine; d'autres à la calcédoine. L'épithète de murrhins, et l'odeur que Pline leur attribue, ont engagé d'autres antiquaires à supposer que ces vases étaient de benjoin. On a même avancé qu'ils étaient de terre.

Après avoir résumé ces différentes hypothèses et en avoir démontré la faiblesse, Mongez avance, sur un passage de Vallerius, que la pierre nommée cacholong par les Kalmouks, au pays desquels on la trouve, réunit toutes les conditions de la matière des murrhins. Mais Mongez n'a pas vu cette précieuse production de la nature, et l'on doit s'étonner que depuis environ cinquante ans que sa dissertation a paru dans les *Mémoires de l'Institut national*, tome II, page 133, il ne se trouve aucun échantillon de cette pierre dans les collections européennes. On peut donc douter de l'identité sinon de l'existence du cacholong; d'autant plus que les murrhins étant d'un usage fréquent à Rome, le prix de ce cacholong fût devenu commer-

cial et traditionnel. Les Kalmouks, au dire de Mongez, ont dans leurs huttes des idoles, des jouets, des vases de cacholong. Autant vaudrait dire qu'ils ignorent la valeur de l'or et le prix des diamants.

Pline connaissait toutes les pierres précieuses que nous connaissons; il les a parfaitement décrites; mais il ne lui était pas possible de deviner la composition de certains produits, modernes alors, de la verrerie égyptienne. Soit par le fait de leur avilissement, soit par celui de la mode, les murrhins ont entièrement disparu. Par un autre motif, leurs fragments mêmes se sont anéantis. Et il n'était pas possible aux savants que j'ai cités de désigner la matière de ces vases, puisque lors de ces dissertations elle n'était ni dans les arts ni dans la nature. Ces couleurs de l'iris, qui caractérisent les murrhins de Pline, on peut les obtenir dans un verre très-fusible par des oxydes métalliques, dont les lueurs laiteuses et changeantes surpassent en éclat celles de l'opale. Le phosphate de zinc et le pourpre d'or mêlés en certaines proportions au muriate d'argent produisent le verre des murrhins. Il existe une autre manière de donner au verre blanc les couleurs de l'iris. Sur cette expérience, j'imiterai le silence de B. Palissy vis-à-vis de Théorique.

Les hommes se succèdent avec les penchants, les qualités, les vertus et les vices de la race. De tout temps, les marchands ont eu pour principe de

donner le change sur la provenance des objets nouveaux dont ils tirent un gain relativement énorme et scandaleux. A l'acheteur, qui demande de quelle fabrique vient ce vase, ils répondent d'Orient, quand c'est d'Occident; des Parthes quand il est dû aux Alexandrins; de Venise quand il provient de Clichy-la-Garenne; Pline n'a pas échappé à cette manœuvre dont les marchands romains n'étaient peut-être que les propagateurs involontaires. L'odeur même qu'on attachait à ces vases prouve une supercherie, une intention de mettre en défaut les curieux. Properce paraît mieux informé, quand il dit :

Murrheaque in Parthis pocula cocta focis.

« Cuits dans les fours des Parthes » est un commencement de vérité. Les Parthes étaient peu artistes ; reste le travail dans les fours, qui est ici bien constaté.

Dans l'art du verrier, les verres *irisés*, *laiteux*, décrits par Pline, les verres *filigranes*, les verres *doublés*, dépendent de perfectionnements qui les engendrent tous à la même époque. Sénèque, en parlant des vases de son temps, a dit : *Cristallina et murrhina et celata magnorum artificum manu.* Ce passage démontre une conformité de nature avec certains fragments antiques et rares que possèdent le musée céramique de Sèvres et le cabinet des médailles de la Bibliothèque nationale.

Quelques-uns de ces fragments, qui n'ont pas le caractère des murrhins irisés, sont d'un verre ou émail dont l'art semble avoir été continué jusqu'à nous par les verriers de l'île Murrano, près de Venise. Leur courbe indique des vases d'une petite dimension; quelquefois la pâte est mêlée d'émaux filigranes contournés de diverses manières et de diverses couleurs. Elle ressemble, quant à l'effet, à ces boules de Venise dont l'éclat et la variété firent des objets précieux jusqu'à nos jours, où les progrès de la verrerie ont permis de les reproduire aux portes de Paris, à Clichy et à Saint-Mandé aussi bien que dans les sombres ateliers de Murrano. C'est à l'exposition de 1849 que, pour la première fois, on vit des vases entiers faits avec cette pâte mélangée d'émaux milliformes. C'est en 1849 que l'art du verrier atteignait en France le progrès d'où résultèrent les murrhins. D'autres fragments correspondent aux *celata magnorum artificum manu* de Sénèque.

Dans l'antiquité, il y avait une sorte de vases provenant également des verreries et faits par le procédé que les verriers nomment *doublé*. Un premier vase, soit en verre bleu, étant soufflé, il est recouvert d'une couche plus ou moins épaisse de verre d'une couleur différente, soit en verre blanc mat ou émail, semblable à la porcelaine tendre, qui n'est elle-même qu'un émail. La pièce, étant

ainsi composée, était travaillée par le lapidaire ou graveur en camées : de sorte que le vase bleu formait le fond des reliefs taillés dans le vase blanc. Plusieurs passages d'Athénée semblent avoir rapport à cette sorte de vases. « Mais ils peuvent s'ap-
« pliquer également à la gravure des pierres fines
« et des métaux... Les Alexandrins, dit encore cet
« écrivain, travaillent le verre de manière qu'ils lui
« font prendre toutes les formes qu'ils veulent pour
« en faire différents vases imitant ainsi la forme
« des vases de terre qu'ils se procurent de toutes
« les contrées. » Dans l'art du verrier, le procédé de *doublage* est un résultat de perfectionnements qui sont nouveaux chez les modernes. Mais le *travail en camées* marque le point où nos verriers n'ont pas encore atteint les anciens. Lorsqu'en 1834 j'allai étudier les établissements de peinture sur verre de l'Allemagne, le directeur de la Verrerie de Choisy, M. Bontemps, vint me trouver et me recommanda d'examiner cette question du doublage des verres dont le procédé, nouvellement employé chez nous, lui semblait ne devoir pas être connu à l'étranger.

Le procédé des *verres filigranes*, des *verres irisés*, et celui des *verres doublés* sont trois perfectionnements contemporains et comme solidaires dans l'art du verrier. Aussi les uns et les autres eussent-ils pu s'appeler du même nom, puisque les seconds

ne différaient des premiers, ni par la matière, ni par la perfection industrielle, ni par l'époque de leur fabrication, mais seulement par le travail complémentaire du graveur-lapidaire; travail dont les modernes n'ont encore aucun *essai artiel* sur verre, du moins à ma connaissance.

Le vase Lagène des Barberini, appelé aujourd'hui Portland, est un vase du dernier genre. Le relief des figures est faible, et le fond bleu en est *mat*, soit par le fait du temps, soit par le travail du graveur en camées. La forme de ce vase est une sorte de *bouteille à anses;* mais les reliefs en sont exquis. La Bibliothèque nationale de Paris possède un morceau d'un vase semblable représentant le corps d'un jeune homme vu de dos. Cette sculpture, d'un relief saillant, est d'un travail digne de Phidias et de Mentor.

Quant aux vases d'agate, d'onyx, de sardoine, etc., il n'eût pas été nécessaire de les appeler murrhins, puisqu'ils portaient le nom de la matière dans laquelle ils avaient été taillés, et que Pline a fort bien décrite.

Pourquoi les fragments de la belle matière à couleurs changeantes ne sont-ils pas parvenus jusqu'à nous? — Si cette matière était un verre coloré par le pourpre d'or et le muriate d'argent; surtout si elle provenait des Alexandrins, elle a dû nécessairement être détruite par la faiblesse

même de sa contexture; en effet, les teintes brillantes de l'opale ne s'obtiennent avec ces oxydes précieux qu'à un faible degré de chaleur, les fondants, en excès, après un certain temps, se liquéfient à l'air, et le verre se détruit. Une quantité d'anneaux ou bracelets de verre coloré, extraits des momies égyptiennes, ayant été exposés au musée de Sèvres, se sont ainsi détruits par déliquescence. Les matières dont la fusion exige un haut degré de chaleur peuvent seules résister à l'action dissolvante de l'atmosphère et du temps. La destruction complète des murrhins irisés et de leurs fragments peut donc expliquer leur origine VITREUSE et ALEXANDRINE.

Enfin, avant de reproduire les noms des vases antiques cités par Athénée, une dernière observation est nécessaire. Ces vases étaient des ustensiles en usage dans les festins et dans les ménages. Ils devaient différer essentiellement, sauf quelques exceptions, de ceux qu'on plaçait près des morts. De sorte que nos collections, toutes extraites des tombeaux, ne peuvent aucunement nous représenter les poteries usuelles qui, n'ayant pas été protégées par ces abris sacrés, sont aujourd'hui anéanties. C'est ainsi que les vases de notre culte, comme calices, ciboires, burettes, etc., ne pourraient, fussent-ils réunis en collections immenses, donner l'idée de ce que nous nommons aiguières, bouteilles,

carafes, tasses, bols, soucoupes, verres à pied, verres simples, théières, compotiers, raviers, soupières, jattes, terrines, etc., etc. Aussi plus un antiquaire voudrait rester fidèle aux vases des galeries renommées, pour représenter la nomenclature antique par des figures, plus il risquerait de se tromper. Son respect pour la céramique sépulcrale, la connaissance qu'il en aurait, seraient assurément des causes de prévention et probablement des motifs d'erreur.

Enfin, qu'il me soit permis de signaler encore, je ne dirai pas une prévention ou une erreur, mais une différence entre le sentiment des anciens et celui des savants modernes, au sujet des vases.

Les anciens considéraient, avant tout, dans un vase, son port, sa forme; ils estimaient l'œuvre céramique, tandis que les modernes se sont attachés principalement à la description des figures qui en sont l'ornement accessoire. Les noms des potiers célèbres nous ont été transmis. Nous connaissons : Dibutade de Sicyone, Corœbus d'Athènes, Talus, Thériclès de Corinthe, Cherestrate, etc., etc. Parmi les artistes qui avaient donné des formes, on cite le célèbre Phidias, Polyclète, architecte d'Argos, Miron le statuaire, les sculpteurs Euchir, Lysippe, Engrammus, etc., etc. Quant aux noms des hommes qui ont tracé les ornements, figures, ils n'ont pas été conservés par les écrivains, historiens ou phi-

losophes. Les noms de Lasimos, Taleidès, Asteas, Kalliphon, ne nous sont parvenus que grâce à la signature de ces peintres sur les vases qu'ils avaient décorés.

Le mot ΚΑΛΟΣ, accompagné d'un nom propre, indique l'usage chez les anciens de se faire des présents céramiques. *Kalos,* qui veut dire beau, signifie également *carus*, cher. De même qu'à certaines époques, en France, le mot *belle* fut de mode pour *chère*. Souvent le potier inscrivait ce mot sur un vase sans destination. L'acquéreur ajoutait le nom du destinataire, avec une couleur moins solide, que le temps a détruite. C'est ainsi que *kalos* seul est resté sur certains vases des tombeaux.

Ces dédicaces sont de tous les temps; on peut dire à celui qui voudrait y voir autre chose : Vous êtes étranger à l'art des potiers; vous ignorez les fantaisies instinctives des céramistes.

Les anciens aimaient les vases pour les vases et non pour les figures et les colorations accessoires dont ils étaient embellis. La description des vases d'Athénée jette sur cette matière une certaine lumière, et nous fait entrevoir la céramique du point de vue où elle était considérée chez les Athéniens, au temps de cet écrivain, c'est-à-dire au temps d'Épicure, dont il était l'élève, d'Apelle et de Protogène, vers la cent vingt-huitième olympiade, 306 ans environ avant l'ère chrétienne. Remar-

quons toutefois que cette revue était de la part du philosophe une revue archéologique.

Plutarque, assistant au banquet des savants, donne aux convives la description suivante, rapportée au XI[e] livre d'Athénée : *trad. Lefebvre.*

DESCRIPTION DES VASES A BOIRE.

AIAKIS. On trouve dans Timachidas le mot *aiakis*, pour désigner certain *gobelet.*

AKATOS. L'*akatos* était un vase à boire de la forme d'une gondole. Épicrate en parle : « Laisse de côté ces *petits akates* (*gobelets*) ; prends-en de plus grands. »

ALEISON. *Aleison* et *depas* sont l'un et l'autre le nom d'une même *coupe.* Homère dit de Pisistrate dans l'*Odyssée :* « Il versa du vin dans une *coupe* d'or, *depaï.* » Et plus loin, en parlant de Télémaque : « C'est pourquoi je te donnerai un *aleison* d'or. » Il dit encore ailleurs : « Il donna à Télémaque un beau *depas.* » Or, Asclépiade de Myrlée fait cette réflexion : « Il me semble que le *depas* était analogue au vase qu'on appelle *phialee*, ou coupe, car on s'en sert pour faire des libations. C'est dans ce sens qu'Homère appelle *depas* le vase avec lequel Achille faisait des libations à Jupiter seul. On l'appelle *depas*, ou parce qu'on le présente à *tous* (*pasi*) ceux qui veulent faire des libations, ou qui veulent boire ; ou parce qu'il présente deux

anses. On l'appelle *aleison*, soit parce que ce vase est très-*lisse* (*leion*) ou *poli;* soit parce qu'on y *réunit* (*alizetai*) de la liqueur en certaine quantité; mais qu'il ait eu deux anses, c'est ce qui est manifeste par ce passage : « Il était près de prendre ce bel *aleison* d'or *à deux anses.* » Le poëte y joint aussi l'épithète d'*amphikypellon*, voulant indiquer seulement qu'il était tout *amphikyrton;* mais Silénus entend par ce mot que ce vase était sans *anses.* D'autres, prenant *amphi* dans le sens de *peri*, disent que ce mot-là indique que ce vase était fait de manière qu'on pouvait y boire de tous côtés. Parthénius l'entend de la courbure qu'on avait donnée aux anses; le mot *kyphos* ayant, selon lui, le même sens que *kyrtos* ou courbe; mais Anicète dit que *kypellos* désigne la *phialee*, ou *coupe;* que le nom *amphikypellon* a le sens d'*hyperphialon*, *hypereephanon* et *kalon*, c'est-à-dire magnifique, pompeux et beau; à moins, ajoute-t-il, qu'on ne prenne le mot *aleison* de *a* privatif et *leios*, c'est-à-dire non *lisse*, non *poli*, vu l'embellissement très-varié qui en rendait la surface rude au toucher. Il y avait des vases qu'on nommait, les uns *corne d'Amalthee*, les autres *eniautos*.

AMPHOOTIS. L'*amphootis* est, selon Philétas, un vase de bois dont les campagnards se servent pour traire le lait, et même pour boire.

AMYSTIS. *Amystis* désigne proprement la bois-

son que l'on prend tout d'un trait et sans rejoindre les lèvres. On donne aussi ce nom aux vases avec lesquels on peut boire à l'aise; et l'on emploie l'expression *exemystise*, dans le sens de boire sans reprendre haleine; comme on le voit dans Platon le comique : « Débouchant une urne brillante de liqueur qui parfumait l'odorat, il en versa sur-le-champ dans le ventre creux d'un gobelet; ensuite il l'agita et la but pure, sans même reprendre haleine, *exemystise*. » L'*amystis* devait se boire tandis qu'un autre chantait quelques vers dans un intervalle déterminé; ce qui ne laissait que très-peu de temps, comme on le voit dans Ameipsias : « A. Joue-moi un air de flûte; et toi, chante : moi, je vais boire, pendant que tu joueras de ta flûte. B. Çà donc, prends l'amystis. D. *L'homme né mortel n'a pas besoin de tant de choses; il sufffit qu'il aime et qu'il mange*. A. Oh! tu te contentes de trop peu. »

ANAPHAIA. Ce mot désignait chez les Crétois un vase à *boire chaud*, ou de *l'eau chaude*.

ANKYLEE. L'ankyle est un vase à boire (*poterion*) dont on se sert au jeu de cottabe. Cratinus a dit : « C'est la mort même que de boire du vin dans l'ankyle lorsqu'il y a de l'eau : qu'il y ait tout au plus autant de l'un que de l'autre. »

AOOTON. L'*aooton* était chez les Cypriotes un vase à boire, selon Pamphile, et, comme l'explique Philétas, un vase *sans anses*.

ANTIGONIS. SELEUKOS. PRUSIS. L'*antigonis* avait pris son nom du roi *Antigonus*, comme le *seleucos* du roi *Seleucus*, et la *prusis* du roi *Prusias*.

ARGYRIS. L'*argyris* est un vase à boire fait non-seulement d'argent.... Anaxilas dit : « Et boire dans des *argyris* d'or. »

AROKLON. L'*aroklon* est une *coupe*, dans Nicandre de Colophon.

ARYBALLOS. C'est un vase à boire, large par le bas, et qui se rétrécit par le haut, comme des bourses qu'on ferme en tirant les cordons. La ressemblance a aussi fait donner à ces bourses le nom d'*aryballes*. Aristophane en parle dans ses *Chevaliers* : « Te répandre sur la tête de l'ambroisie avec un *aryballe*. » Mais l'*aryballe* ne diffère pas beaucoup de l'*arystique*, et l'on peut le prendre d'*aryoo*, je puise, et *balloo*, je jette ou répands. On appelle aussi *arystis* une aiguière; comme on le voit dans Sophocle : « Coquine que tu es, puissent les dieux t'abîmer! toi qui, ayant ainsi les *arystis* à ta disposition, t'es si bien régalée avec! » Il y a aussi en Ionie une ville nommée *Arystis*.

BATIAKION. Les mots *batiakion*, *labronios*, *tragelaphos*, *pristis*, sont des noms de vases à boire. La *batiakee* est une coupe de Perse. Parmi les lettres qu'Alexandre écrivit aux Satrapes de l'Asie, il y en a une où l'on trouve ce qui suit : « Trois batiaques d'argent doré, cent soixante-seize condys

d'argent, et trente-deux autres en placage d'argent; une *tisigite* d'argent, trente-deux cuillers d'argent doré; une tablette d'argent à serrer les légumes; un pot à servir le vin en argent, travaillé et varié à la façon des Barbares, vingt-neuf autres petits vases à boire de différentes formes, d'autres petits vases à boire, tels que des rhytes, des *baties* et des *lykurgos* en or plaqué; des thymiatères et des assiettes.

BAUKALIS. La *baucàlis* est aussi un vase d'Alexandrie, comme on le voit dans Sopatre, le poëte parodique : « La *baucalis* à quatre cercles. » Le même dit ailleurs : « Il est agréable de boire le matin, dans une *baucalis*, de l'eau où l'on a délayé du miel, lorsqu'on est tourmenté par la soif extrême qui résulte de l'échauffement. »

BEESSA. La *besse* est chez les Alexandrins un vase à boire plus large par le bas, et qui se rétrécit par le haut.

BIKOS. Xénophon dit, liv. I de son *Anabase*, que Cyrus envoya des *bikos* vides à demi. Or, le *bikos* est un vase à boire analogue à la coupe que nous appelons *phialee*, selon Pollux de Parium.

BOMBYLIOS, ou *Biberon*. Le *bombylios* était un thériclée de Rhodes. Socrate donne ainsi quelque idée de la forme de ce vase : « Les uns seront délivrés ou guéris en buvant dans une coupe (*phialees*) autant qu'ils voudront; les autres en recevant

ce qui tombera goutte à goutte du *bombylios*. On donne aussi ce nom à un animal. »

BROMIADES. Ce mot désigne un vase à boire (*ekpooma*) semblable aux *scyphes* les plus allongés [1].

GRAMMATIKON. C'était un vase quelconque sur le contour duquel on avait gravé des lettres ou une inscription. Alexis dit à ce sujet : « Je vais d'abord t'exposer la forme extérieure de ce vase à boire : il était rond, très-petit, antique, ayant les anses fort endommagées. Il y avait, tout autour, des lettres qui formaient cette inscription : DIOS SOOTEEROS : *de Jupiter-Sauveur*. »

Nous avons vu à Capoue en Campanie un semblable vase à boire, portant des lettres gravées ; il était d'argent, et consacré à Diane. On l'avait formé sur la description qu'Homère fait de celui de Nestor. On y voyait même les vers en lettres d'or incrustées, comme si c'eût été celui de ce héros.

Achée le poëte tragique fait ainsi parler des Satyres, dans son *Omphale*, au sujet d'un vase sur lequel il y avait des lettres : « Ce *scyphus* (gobelet) d'un dieu m'invite depuis longtemps, etc. » Eubule parle aussi, dans sa *Jeune fille*, du vase portant des lettres sous le même nom de *grammatikon*, qu'on lui donnait : « Je hais ce vase à boire *portant*

1. L'ordre alphabétique, suivi jusqu'ici, a été abandonné par des considérations de typographie.

des lettres (*grammatikon*); mon fils est parti ayant une semblable petite coupe. »

GYALAI. Philétas dit, dans ses *Ataktes*, ou *Dissolus*, que les Mégariens appellent *gyalai* les vases à boire, *poteeria*. Parthénius écrit, dans son *Traité des mots* qu'on prend des historiens : « La *gyale* est une espèce de vase à boire, comme l'écrit Marsyas dans ce passage : « *Lorsque le roi entre dans la ville, le prêtre d'Hercule va au-devant de lui, tenant certaine* gyale *pleine de vin; alors le roi la prend et fait des libations.* »

DEINOS, ou DEINIAS. Ce mot est aussi un nom de vase à boire. Denys de Sinope, faisant le détail des vases à boire (*poteerioon*) dans sa *Conservatrice*, parle de celui-ci en ces termes : « A. Femme, combien n'y a-t-il pas d'espèces de beaux théri-clées! B. Oui, il y en a de deux cotyles, de trois, et le grand *deinos* qui tient une métrète : le *cymbium* (*gondole*), les *scyphes* (*gobelets*), les *rhytes* (*faits en forme de corne*). A. Ma foi, cette vieille ne voit que des vases à boire, et pas autre chose. » Cléanthe le philosophe dit, dans son *Traité du transport des dénominations*, que le Thériclée et le *deinias* ont eu leur nom de leurs inventeurs. Seleucus, écrivant que le *deinos* est une espèce de vase à boire, cite ce passage de la *Médée* de Strattis : « Sais-tu, Créon, à quoi ton crâne ressemble? pour moi, je le sais; c'est à un *deinos* percé vers le

bas. » Archédicus, introduisant sur la scène, dans son *Diamartanonte*, un serviteur qui parle de filles de joie, lui fait dire : « J'amenai ces jours derniers Nicostrate, cette grivoise au nez si crochu, et qu'on a surnommée *Scotodine*, parce qu'elle vola autrefois un *deinos* dans l'obscurité (*skotoo*). B. Quoi, un *deinos!* mais cela est affreux! (*deinon*[1]). » Les Cyréniens donnent même ce nom à un bassin dans lequel on se lave les pieds, comme le rapporte Philétas dans ses *Attiques*.

DEPASTRON. Silène et Clitarque, dans leurs *Gloses*, disent que l'on nomme les vases à boire *depastra* chez les Clitoriens; mais voici ce qu'en dit Antimaque de Colophon dans sa *Thébaïde :* « (*Ils exécutèrent*) ponctuellement tout ce qu'Adraste leur avait ordonné de faire. Ils versèrent de l'eau dedans, et du miel vierge, les mêlant attentivement dans un cratère d'argent. Aussitôt ils présentèrent, à la main, des *coupes* (*depastra*) à chacun des princes grecs qui étaient à manger; ensuite ils en versèrent dans une aiguière d'or, pour faire les libations. » Il dit ailleurs : « Que l'on présente aux autres un cratère tout d'argent, ou des (*depastra*) coupes d'or, qui sont en réserve chez moi. » Plus loin, il ajoute : « Et des *depastres* d'or, et une petite *célébès* pleine de miel, qui lui sera plus avantageux. »

1. L'auteur joue sur le mot *deinos*, qui désigne le vase dont il s'agit, mais qui, comme adjectif, signifie *fâcheux*, *affreux*, etc.

DAKTYLOOTON. C'est ainsi qu'Ion appelle un vase à boire dans son *Agamemnon*. « Mais il remportera un prix digne de la course; c'est un vase à boire, *dactylote*, et qui n'a pas été atteint du feu. C'est le grand prix de la course que propose Pélias, et l'ouvrage de Castor. » Épigène entend le mot *dactylote* d'un vase à boire qui a deux oreilles, et dans lesquelles on peut insinuer les doigts de chaque côté. D'autres entendent par ce nom un vase qui a dans son contour des figures qui sont comme des doigts, ou des figures en relief semblables à celles des vases à boire de Sidon. Enfin, d'autres veulent que ce soit un vase dont la surface est totalement lisse. Philémon, dans ses *Noms*, ou *Gloses attiques*, écrivant d'abord *kalpis*, selon l'ordre des mots de son ouvrage, ajoute pour explication : « C'est un vase à boire (*ekpooma*) dactylote, et ayant deux anses, une de chaque côté, dans lesquelles on peut insinuer les doigts; d'autres veulent que ce soit un vase qui a circulairement des formes de doigts. »

ELEPHAS. C'est ainsi qu'on appelait certain vase à boire, comme le dit Damoxène dans sa pièce intitulée : *Celui qui s'afflige lui-même* (*Authoo penthoûnti*) : « A. Si ce vase ne te suffit pas, voici un esclave qui vient apporter l'*éléphant*. B. Bons dieux! qu'est-ce donc que cela? A. Un *rhytos* à deux sources. B. De quelle grandeur? A. Il tient

deux conges; c'est un ouvrage d'Alcon. C'est avec ce vase qu'il me porta autrefois la santé avec plaisir, étant à Cypsèles. » Épinicus fait aussi mention de ce vase à boire dans ses *Supposées*. Je citerai son témoignage quand je parlerai du *rhytos*.

EPHEEBOS. Philémon d'Athènes dit, dans ses *Noms*, ou *Gloses attiques*, qu'on appelle ainsi le vase à boire nommé autrement *embasikoiton*. Stéphanus le comique en parle dans ce passage de son *Philolacon : ami de Lacédémone :* « A. Le roi lui porta une bourgade pour santé. B. Voilà une santé bien nouvelle! Que lui est-il arrivé de ce verre de vin? A. Il eut certaine bourgade située près de *Thuria*. Quant à moi, Sosie, je n'ai de passion que pour les vases de Rhodes, et les *éphèbes*, quoique peu maniables. »

HEEDYPOTIDES. Selon Lyncée de Samos, les Rhodiens imaginèrent ces vases à boire pour les opposer aux thériclées des Athéniens, qui firent ces vases de cette forme, et très-pesants; ainsi uniquement pour les riches. Les Rhodiens, au contraire, firent leurs *hedypotides* très-légères, afin que les gens peu aisés pussent s'en procurer pour l'appareil. Épigène fait mention des *hedypotides* dans ce passage de son *Héroïne :* « Des réfrigérants, des gondoles, un cyathe, quatre *rhytes*, trois *hedypotides*, une passoire d'argent. » Sémus dit, liv. V de sa *Déliade*, qu'on voyait suspendue dans le

temple de Délos, une hédypotide d'or qui avait appartenu à Échenique, femme de cette île. Il en fait encore mention liv. VIII. Cratinus le jeune dit : « Douze *hédypotides* de chez Archephon. »

HEERAKLEION. Pisandre écrit, liv. II de son *Héraclée*, que ce vase était une *tasse* (*depas*) dans laquelle Hercule passa la mer, et qu'elle avait appartenu au Soleil, mais qu'Hercule l'avait eue ensuite de l'Océan. Les poëtes et les historiens n'auraient-ils pas imaginé par badinage de faire naviguer Hercule dans un vase à boire, de ce que ce héros aimait les plus grands de ces vases ? Mais Panyasis dit, liv. I de son *Héraclée*, que ce fut de Nérée qu'Hercule reçut la tasse du soleil, et qu'il s'en servit pour passer par mer à Érythie. Nous avons déjà dit qu'Hercule était un des grands buveurs. Stésichore nous apprend, dans le passage suivant, que le soleil était porté au couchant dans un vase à boire : « Le Soleil, fils d'Hypérion, s'embarqua dans une coupe d'or, pour traverser l'Océan, et arriver dans les retraites obscures de la nuit vers sa mère, sa jeune épouse et ses chers enfants. Aussitôt ce fils de Jupiter s'enfonça dans un sombre bocage de lauriers. » Antimaque parle ainsi de cette tasse : « L'illustre Érythie faisait partir à ce moment le Soleil dans une coupe très-commode. »

EETHANION. Voici ce qu'Hellanicus écrit, dans

ses *Égyptiaques* : « Il y a dans les salles à manger des Égyptiens une jatte de cuivre, un cyathe de cuivre et un *Ethanion* de cuivre. »

HEEMITOMOS. Pamphile dit, dans ses *Gloses*, que c'est un vase à boire (*ekpooma*) qui a eu son nom de sa figure chez les Attiques.

THEERIKLEIOS. C'est un *calice* (*kylix*) rétréci sur les côtés, assez profond, ayant de courtes anses, comme le calice ordinaire. Ne serait-ce pas dans un *théricléе* qu'Alexis fait boire Hercule, lorsqu'il dit, dans son *Hésione* : « Devenu plus traitable, quoique avec peine, il demanda une *kylee*, puis la prenant, il la vida plusieurs fois de suite jusqu'à la dernière goutte ; de sorte qu'on peut dire, selon le proverbe, cet homme est vraiment une outre, un sac. » Théophraste montre clairement que le théricléе est un *calice*, en disant dans son *Histoire des Plantes au sujet du térébinthe* : « On en fait des *calices thériclées* ; de sorte que personne ne peut les distinguer de ceux de terre. Ce fut, selon lui, *Thériclès*, potier de terre, natif de Corinthe, qui imagina cette espèce de calice, qui porta son nom. Il était contemporain d'Aristophane le comique. » Théopompe fait aussi mention de ce calice dans sa *Némée* : « A. Viens ici, fidèle enfant de Thériclès : charmante figure ! quel nom te donnerons-nous ? Oui, tu es le miroir même de la nature. Lorsqu'on te sert tout plein, je ne désire plus autre chose.

Quant à toi, vieille Théolyte, je t'abhorre! Th. Eh! mon cher, pourquoi m'appelles-tu vieille? A. Comment veux-tu que je t'appelle? Th. *Comment?* » D'autres disent que le *thériclée* a été ainsi nommé des peaux des bêtes sauvages (*theerioon*) qu'on y figurait. Pamphile d'Alexandrie croit que ce nom vient de *theeras klonein*, *poursuivre*, *presser* des *bêtes sauvages*, parce que Bacchus répandait du vin avec cette espèce de vase sur les animaux. Antiphane fait aussi mention de ce vase dans ses *Semblables* : « Lorsqu'on eut soupé (car je veux lier ici ce qui se fit dans l'intervalle) et qu'on vit paraître le *thériclée* de Jupiter-Sauveur, instrument rempli de liqueur écumante et délicieuse de Lesbos, chacun le prit de la main droite, pour boire à la santé de ce dieu. » Eubule écrit, dans son *Dodon* : « Moi! je n'ai jamais rincé un vase! eh! j'ai rendu cette tasse plus pure que Thériclès ne rendait ses calices brillants lorsqu'ils étaient *neufs*. » Et dans ses *Joueurs de dés* : « Déjà *ils prenaient* un de ces *thériclées* d'une grande capacité, dont l'écume montant par-dessus les bords se répandait sur les mains des buveurs, et leur faisait mener grand bruit. C'était un vase noir, tourné en perfection, qui, comme une source, jaillissait rapidement : rincé avec soin, il jetait au loin un reflet brillant de sa surface, sur laquelle un lierre se répandait de tous côtés. » Ararus, ou Eubule, en parle ainsi dans son *Cam-*

pylion : « O terre à potier ! Thériclès te modela un jour en dilatant le fond de tes flancs creux. Sans doute qu'il connaissait bien le naturel des femmes, car elles n'aiment pas boire dans de petits vases. » Alexis dit, dans son *Chevalier :* « Et un calice de *Thériclès,* dont le bord était couronné d'or; car ce n'était pas un de ces vases communs. » On lit dans son *Epaque* (ou *Hippisque*) : « Il avala du vin pur, plein un thériclée très-large, et de la plus grande taille. » Timée nomme le *calice, thériclée,* dans ce passage du liv. XXVIII de ses *Histoires* : « Certain Polixène, un de ceux qui furent députés par la ville de Taormine, revint ayant reçu de Nicomède, entre autres présents, un *calice thériclée.* » Adæus, parlant de la *Disposition,* pense que le *thériclée* est le même vase que le *carchesium ;* mais Callixène montre clairement, dans son *Histoire d'Alexandrie,* que ce vase était différent : « Dans cette pompe, les uns portaient des *thériclées,* les autres des *carchesium.* » Je dirai plus loin ce qu'était le *carchesium.* Il y avait aussi un *cratère* qu'on appelait *thériclée.* Alexis en parle dans son *Cycnus :* « Au milieu était un *cratère thériclée,* plein d'un nectar blanc très-vieux, et couvert d'écume. Je le pris, le vidai, le nettoyai jusqu'à le rendre bien brillant; puis le posant solidement sur sa base, j'y arrangeai des branches de lierre portant son fruit, dont je le couronnai. » Ménandre a fait le mot *thériclée* féminin,

en grec, dans sa *Femme enthousiaste :* « A demi ivre, il avala *la théricléе.* » Et dans son *Ménagyrte,* ou *Prestigiateur :* « Lui portant la santé avec *une théricléе* de trois cotyles. » Dioxippe dit, dans son *Phylargyre,* ou *qui aime l'argent :* « A. J'ai actuellement besoin de *la grande théricléе.* B. Je sais cela. A. Et des rhodiaques ; car c'est dans ces sortes de vases que j'ai coutume de boire avec plaisir, et *largement.* » Polémon, parlant de la citadelle d'Athènes, a dit *theerikleia* au neutre pluriel : « Néoptolème y consacra, ou suspendit des thériclées d'or dont le pied était de bois. » Apollodore de Géla, dans ses *Philadelphes*, ou son *Apocarteroon*, fait de suite mention de tapis, de vases d'argent, de *thériclées* ornés de reliefs, et d'autres vases à boire très-riches. Aristophane écrit, dans sa pièce intitulée *Philonide :* « C'est pourquoi notre maître me présenta dernièrement, pour récompense de mes services, le large ventre d'un de ces thériclées, bien tourné, tout couvert de l'écume d'un vin délicieux mêlé avec égale quantité d'eau : or, je ne doute pas que c'est parce qu'il avait bien reconnu ma fidélité. Enfin, m'ayant bien fait boire, il me déclara femme libre. » Théophile n'a pas oublié ce vase dans sa *Béotienne :* « Mais il mêle, comment crois-tu? on ne peut mieux, certes, un de ces calices thériclées de terre, contenant quatre cotyles, et la liqueur s'y couvre d'écume en bouillonnant. Non, par la terre! jamais Autoclès

n'a appuyé son bras avec tant de grâce sur l'articulation de l'épaule. » Et dans ses *Prœtides* : « Il apporte dans la salle un calice thériclée contenant plus de sept cotyles, pour porter la santé de *la bonne fortune.* »

ISTHMON, ou ISTHMION. Pamphile rapporte, dans son ouvrage sur les *Noms*, qu'on appelle *isthmon* certain vase à boire.

KADOS. Simmias désigne ainsi un vase à boire, en rapportant ce passage d'Anacréon : « J'ai dîné en rompant une croûte d'itrion, et j'ai bu un *kados* de vin. » Épigène dit, dans son *Mneemation*, ou *petit Monument sépulcral* : « A. Des cratères, des kados, des holcées, des *krounia;* il y a aussi des *krounianes* : mais qu'est-il besoin de vous détailler tout? vous le verrez de vos propres yeux. B. Mais ne dis-tu pas que Pixodare, le fils du roi, est arrivé?... » On lit dans les épigrammes d'Hédyle : « Buvons, car le vin nous suggérera peut-être quelques vers nouveaux, délicats, coulants comme le miel. Çà donc, qu'on m'arrose de *kados* de Chio, et dis : Hédyle, livre-toi à la joie ; je n'aime pas à vivre en vain, *c'est-à-dire* sans bien boire. » Et dans une autre : « Pasisoclès boit jusqu'à la nuit, et depuis la nuit jusqu'à l'aurore, en vidant quatre *kados;* ensuite il s'en va précipitamment où ses pas le conduisent ; mais en buvant, il surpasse le poëte de Sicile par le charme de ses vers et la force de

l'expression. Les grâces y brillent avec éclat; ainsi, mon cher Pasisoclès écrit et boit. » Clitarque dit, dans ses *Gloses*, que les Ioniens appellent *kados* certain petit vase de terre. Hérodote parle de *kados* de vin de palmier, dans sa troisième *Muse*.

KADISKOS. Philémon écrit, dans l'ouvrage cité précédemment, que ce mot désigne un *vase à boire*. C'est selon Anticlide un vase dans lequel on place les statues de Jupiter Ctésien, comme il l'écrit dans son *Exégétique*. Straton le comique fait mention du *cadisque* dans sa *Lemnomède*; voici ses termes : « (*La santé*) de Mercure, que les uns portent en versant le vin du *prochydion*, et d'autres du *cadisque*, en le mêlant avec égale quantité d'eau. »

KANTHAROS. Ce mot est aussi employé pour désigner un vaisseau avec lequel on navigue. Ameipsias montre que le *canthare* était un *vase à boire* lorsqu'il dit, dans ses *Joueurs au Cottabe* : « La mère apporte des saucières et des *canthares*. » Alexis dit, dans son *Cratevas*, en parlant d'un homme qui buvait dans une taverne : « Ensuite j'aperçois certain Hermaïsque qui renversait le *canthare* de ces gens-là : près de là étaient ses tapis et son panier. » Eubule, dans son *Pamphile*, parle plusieurs fois du *canthare* : « Mais moi, comme il se trouvait en face de la maison une nouvelle et grande taverne, j'y attendis la nourrice de la jeune fille, après avoir dit au tavernier de me donner un conge

de vin d'une obole, et de me servir à côté un grand canthare. » Il dit dans un autre passage : « Il y a déjà du temps que ce canthare demeure vide et sec. » Et ailleurs : « A. Mais elle, prenant en même temps le canthare, elle le fit disparaître. De quelle grandeur pensez-vous qu'il était, Arésias? Ar. Fort grand; et elle a mis ce canthare à sec si promptement. » Voici ce que dit Xénarque dans son *Priape* : « Çà, valet, verse-moi dans ce vase d'argent, dans ce vase profond; allons, dis-je, verse dans ce *canthare*. » Et ailleurs : « Çà, valet, verse; verse, dis-je, par Jupiter! dans ce canthare. » Épigène écrit, dans son *Héroïne* : « Ah! malheureux que je suis! les potiers ne font plus de ces grands canthares : ce ne sont plus que de petits vases, bien polis, il est vrai; mais qu'ils semblent ne faire que pour les avaler plutôt que le vin. » Sosicrate dit, dans ses *Philadelphes* : « Un vent léger, qui frisait la surface de l'onde, amena doucement et joliment le canthare de la fille de Sciron, sans qu'il fût besoin de toucher au *cordage* qui fixait la voile (à double entente). » Phrynicus parle du canthare dans ses *Comastes* : « Ensuite Chérestrate, qui vit si régulièrement en faisant chez lui des vases de terre, gémissait (de voir avaler) cent canthares de vin par jour. » Nicostrate écrit, dans son *Calomniateur : Diaboloo* : « A. Mais, est-ce un vaisseau à vingt bancs de rameurs, ou un cygne, ou un *canthare?* car si je vous demande

cela, c'est parce que c'est moi qui ai soin de tout. B. C'est absolument un cygne-canthare, pot composé de l'un et de l'autre. » Ménandre écrit, dans son *Nauclère* : « A. O Straton ! voici enfin Théophile qui nous est arrivé après avoir franchi la mer Égée. Quel avantage pour moi de t'amener le premier ce fils sain et sauf, et en outre ce canthare doré. STR. Quel canthare entends-tu? A. Eh ! le vaisseau. » Peu après il dit : « Le navire, me dis-tu, est arrivé à bon port? B. Oui, ce navire, le mien ; celui, dis-je, qu'a construit Calliclès, et dont le nommé Euphranor de Thurie est le pilote. » Polémon, dans son ouvrage sur les *Peintres*, dédié à Antigonus, dit qu'Hippée fit en pierre, aux noces de Pirithoüs, un pot à verser le vin et un *kypellon*, dont il recouvrit les bords en or ; mais que quant aux lits, il les fit de sapin, sans pieds, et les orna de tapis de divers dessins, etc. Les vases à boire étaient des *canthares*. Au plancher supérieur était suspendue une lampe dont la lumière se répandait en se divisant selon certain nombre de becs. Philétaire dit, dans son *Achille*, que ce vase à boire fut nommé *canthare* du nom du potier qui l'inventa. « A. Pelée. B. Mais Pelée c'est le nom d'un potier, d'un pauvre malheureux faiseur de lampes, et non, par Jupiter ! celui d'un roi. » Antiphane a écrit, dans sa *Béotienne*, que « le cantharus est aussi un ornement de femme. »

KARCHEESION. Callixène de Rhodes nous apprend, dans ce qu'il a écrit sur Alexandrie, que le *carchesium* est un vase allongé, un peu resserré vers son milieu, ayant des anses qui s'étendent jusqu'à son fond. Ce vase un peu long a peut-être eu son nom de sa longueur. Or, il est fort ancien, puisque Jupiter ayant aimé Alcmène lui en donna un pour prix de ses faveurs, comme le rapportent Phérécyde, liv. II, et Hérodore d'Héraclée. Asclépiade de Myrlée dit qu'on l'a ainsi nommé de certaine partie de la mâture des navires, car la partie inférieure du mât se nomme le *talon ;* c'est celle qui tombe dans le *leenos ;* la partie près du milieu se nommait *tracheelos*, *le cou*, et l'on appelait *carchesium* celle qui approchait de l'extrémité supérieure. Sapho parle aussi des *carchesium*. « Ils tenaient tous des *carchesium*, et ils firent des libations, souhaitant tout le bonheur possible au gendre. » Sophocle écrit, dans sa *Tyroo*, « qu'il y avait au milieu une table couverte de mets et de *carchesium*. » Ajoutant « que des dragons s'étant approchés de la table se jetèrent sur les mets et les *carchesium*. » En effet, il était d'usage chez les anciens de servir sur les tables des vases où le vin était déjà mêlé avec l'eau, comme le fait Homère. Quant au *carchesium*, il a eu son nom des aspérités *miliaires*, et l'on dit *karcheesion* pour *kercheesion*, changeant *a* en *e*. C'est aussi relativement à l'idée

de ces aspérités qu'Homère donne à ceux qui sont abattus par la soif l'épithète de *karchaleoi*, *âpres*, *desséchés*. Charon de Lampsaque rapporte, dans son *Traité des Limites*, qu'on gardait encore de son temps à Lacédémone la coupe (le *carchesium*) que Jupiter donna à Alcmène lorsqu'il se travestit en Amphitryon.

KALPION. Le *kalpion* est une espèce de vase à boire d'Érythre, selon Pamphile; je pense que c'est le même que le *scaphion*, ou *petite gondole*.

KELEBEE. Anacréon rappelle ce vase à boire. « Çà, valet, donne-moi un *célèbe*, afin que je porte la santé, et sans reprendre haleine; ainsi, mêle dix cyathes d'eau avec cinq de vin. » On est incertain sur l'espèce de ce vase, ou si tout vase à boire ne se pourrait pas nommer *célèbe*, comme formé de *cheoo*, je verse, et de *loibee*, liqueur que l'on verse, ou de *leibein*, *verser*. Or, on employait ce dernier mot particulièrement pour tout fluide quelconque, et c'est aussi de là qu'on a pris le mot *lebees, chaudron, marmite, grand plat*. Selon Clitarque et Silène, *célèbe* est le nom par lequel les Éoliens désignent un vase à boire ; mais selon Pamphile, c'est le vase à boire, à l'eau chaude, qu'on appelle *célèbe*. Nicandre de Colophon dit, dans ses *Gloses*, que l'on appelle ainsi un vaisseau de berger destiné à mettre du miel ; et il se fonde sur ce qu'Antimaque, natif de la même ville, écrit, liv. V de sa

Thébaïde : « Que les hérauts présentent aux dieux *une outre* remplie de vin très-rouge. » Et dans un autre passage : « Mais prenant un *celebeion amphithète* plein de miel, le meilleur qu'il y eût. » Il dit encore ailleurs : « Des coupes (*depastra*), un *celebeion* plein de miel, auquel on n'avait pas encore touché, et le meilleur qu'il eût. » Il est donc évident qu'il met ici *celebeion* pour un vase quelconque, puisqu'il a nommé auparavant des vases à boire sous le nom de *depastra,* ou grandes coupes. Théocrite de Syracuse écrit, dans sa *Pharmaceutrie* : « Couronne la *célèbe* de la plus fine laine de brebis. » Euphorion dit aussi : « Soit que tu aies puisé de l'eau dans quelque fleuve avec une *célèbe.* » Anacréon dit : « Une servante, tenant une *célèbe* de trois cyathes, verse un vin délicieux. » Denis, le Mince, expliquant le poëme lyrique que Théodoridas a fait sur l'amour, dit que le mot *célèbe* se met ou se prend pour désigner *un vase droit*, comme le prusias et le thériclée.

KERAS. On rapporte que les premiers hommes burent dans des cornes (*kerasi*) de bœufs, et que c'est de cet usage qu'on a représenté Bacchus avec des cornes, et que plusieurs poëtes l'ont nommé *Taureau.* On le voit à Cyzique sous la forme du taureau. Pour prouver qu'on buvait autrefois dans des cornes, il suffit d'observer qu'en parlant de *mêler* le vin avec de l'eau, on dit *kerasai* de *keras*, et le

vase dans lequel on mêle le vin, se nomme *krateer*, mot formé de *keras*, comme si l'on disait *kerateer*, pour indiquer que la boisson se verse dans une corne. L'art de préparer les *cornes à boire* subsiste même encore actuellement : or, quelques-uns les appellent *rhytes*, et nombre de poëtes nous représentent les anciens buvant dans des cornes. Pindare, parlant des *centaures*, dit : « Lorsque ces *animaux* eurent connu la force *indomptable* de ce vin délicieux, à l'instant ils jetèrent le lait de dessus les tables, et buvant sans discrétion dans des cornes d'argent ils perdirent la raison. » Xénophon racontant, liv. VII de son *Anabase*, le repas qui fut donné chez Seuthès, y parle ainsi de *ces cornes* : « Lorsque Xénophon et ceux qui l'accompagnaient furent entrés chez Seuthès, on s'embrassa réciproquement, et l'on se présenta des *cornes pleines* de vin, selon l'usage des Thraces. Le même parlant des Paphlagoniens, liv. VI, dit : « S'étant couchés sur des lits d'herbes, ils soupèrent, et burent dans des vases de cornes. » Eschyle, dans ses *Perrhœbes*, nous les représente ainsi, se servant de cornes au lieu de vases. « Des embouchures d'or ajoutées à des cornes d'argent faites au marteau. » Sophocle dit aussi dans sa *Pandore* : « Et quand il aura bu plein la corne d'or, elle serrera ce vieillard dans ses bras délicats. » Ermippe écrit, dans ses *Parques* : « Sais-tu ce que je

voudrais que tu fisses? ne me donne pas à présent ce (*calice*); mais verse-moi à boire encore une seule fois dans cette corne. » L'orateur Lycurgue dit, dans son discours contre Démade, que le roi Philippe portait la santé dans des cornes à ceux pour qui il avait de l'amitié. Théopompe nous apprend, dans sa seconde *Philippique*, que les bœufs de Péonie, ayant de grandes cornes, capables de tenir trois et quatre conges, les rois de cette contrée en font faire des vases à boire, dont on recouvre les bords en or ou en argent.

On lit dans le souper que décrit Philoxène de Cythère : « Ils burent un vin semblable au nectar, dans des vases d'or, faits à l'imitation de la partie la plus large de grandes cornes. » Les Athéniens faisaient aussi des cornes d'argent, avec lesquelles ils buvaient; c'est ce que l'on trouve dans les *Dénombrements des choses vendues publiquement par autorité de justice;* comme on le voit sur la colonne élevée dans la citadelle parmi les effets qu'elle indique : « Une corne, vase à boire, d'argent et contournée. »

KERNOS. Il y a aussi le *kernos*, vase de terre qui contient plusieurs petits cotyles qui y sont agglutinés : il y a dans ces cotyles des pavots blancs, du froment, de l'orge, des pois, de la gesse, des ciceroles, des lentilles; celui qui portait ce vase pouvait manger de tout cela, comme

s'il eût porté le vœu, selon ce que dit Ammonius, liv. III, *des autels et des sacrifices*.

KISSYBION. Le *cissybion* est un vase à boire qui n'a qu'une anse. Néoptolème de Parion dit, § 3 de ses *Gloses*, que dans l'Andromède d'Euripide ce mot désigne un vase fait de lierre. « . . . . . les « bergers accoururent tous en foule, apportant, les uns un scyphus de lierre plein de lait, pour se refaire de la fatigue; les autres, de la liqueur *charmante* de la vigne. » Or, ajoute-t-il, c'est du *cissybion* qu'il est parlé au sujet de cette assemblée rustique à laquelle un vase de bois convient particulièrement. Selon Clitarque, les Éoliens donnent au scyphus le nom de *cissybion*. Marsyas dit que ce nom appartient au *kypellon*, qui est un vase de bois; Eumolpe, que c'est une espèce de vase qu'on fit peut-être d'abord de bois de lierre; mais Nicandre de Colophon écrit, § 1 de ses *Étoliques* : « Lorsqu'on fait les sacrifices de Jupiter Didyméen, on offre les libations avec des feuilles de lierre (*kissou*), et c'est de là que les anciens vases à boire ont été nommés *cissybion*. » Homère en parle aussi : « Tenant aux mains un *cissybion* de vin rouge. » Asclépiade de Myrlée remarque que, dans les villes, aucune personne, même d'un état médiocre, ne se servait de *scyphus*, ni de *cissybion*; ces vases étaient ceux des porchers, des pâtres et des campagnards. Voilà pourquoi le poëte en donne un à

Polyphème et un à Eumée. Il semble que Callimaque s'est trompé dans l'application qu'il fait des noms de vases, en disant d'un étranger qui logeait ordinairement chez lui, mais avec qui il se trouvait à manger chez Polis Athénien : « En effet, il refusa de boire pure une *amystis* tout d'un trait ; il aima mieux un petit *cissybion :* mais moi, voici ce que je lui dis lorsque l'*aleison* était présenté la troisième fois à la ronde... » On présumerait avec vraisemblance que le *cissybion* fut d'abord un vase de lierre fait par des bergers.

KIBOORION. Hégésandre de Delphes rapporte ceci : « Le poëte Euphorion soupait un jour chez un des membres du Prytanée; celui-ci lui montrant quelques *ciboires* qui paraissaient faits avec beaucoup d'art, et d'un grand prix, comme on n'avait pas épargné le vin, Euphorion, qui se trouvait ivre, prit un de ces *ciboires*, et osa s'en servir... » Selon Didyme, le *ciborion* est une espèce de vase à boire, et peut-être même de ceux qu'on appelle *scyphion*, parce qu'ils sont rétrécis par le bas comme les *ciboires* de la fève d'Égypte. »

KONDY. C'est un vase à boire asiatique. Ménandre dit, dans son *Flatteur*, qu'il contient dix *cotyles*. « Et dans la Cappadoce, ô *Struthia !* j'ai un condy d'or tout plein. » Hipparque écrit, dans ses *Anasoozomenes*, ô *Sauvez du danger :* « A. Tu fais attention à ce soldat! mais pourquoi? car de l'argent

je suis sûr qu'il n'en a pas. B. Eh bien, il a un petit tapis charmant, de diverses couleurs, où l'on voit des figures de Perses et de griffons terribles, tels que ceux de la Perse. A. Peste soit de toi! coquin que tu es! B. Mais il a aussi un *condy*, un réfrigérant, une *gondole* (*cymbion*). » Nicomaque écrit, § 1 de son ouvrage sur les *Fêtes de l'Égypte*, que le *condy* est un vase de Perse. « A son origine, il était formé comme le globe céleste d'où, dit Ermippe l'astrologue, les dieux manifestent leurs merveilles, et envoient sur terre les principes de sa fertilité; et voilà pourquoi on s'en sert dans les libations. » Pancrate dit, § 1 de sa *Conchoreeide* : « Mais lui ayant versé du nectar d'un *condy* d'argent, il tourna ses pas pour aller dans un pays étranger. »

KONOONIOS. Istrus, disciple de Callimaque, § 1 de son ouvrage sur *la Ville de Ptolémaïs d'Égypte*, dit : « Une couple de calices de *Conon*, et une couple de *thériclées* ayant un couvercle d'or. »

KOTYLOS, le cotyle. Les *cotyles* sont des vases à boire qui n'ont qu'une anse, et dont Alcée fait mention. Diodore, dans ses remarques sur Lycophron, dit que ce vase à boire (*ekpooma*) est très-commun à Sicyone, et semblable à un bassin profond dont on se sert pour se laver; que d'ailleurs on en voit çà et là avec une anse. Ion de

Chio rappelle ce vase en disant : « Un cotyle plein de vin. » Ermippe écrit, dans ses *Dieux* : « Il apporta d'abord un cotyle, comme le gage des voisins. » Platon dit, dans son *Jupiter irrité* : « Il apporte un cotyle. » Aristophane dans ses *Babyloniens*, Eubule dans son *Ulysse*, ou les *Panoptes*, en font mention ; celui-ci dit : « Mais le prêtre Euegore, debout au milieu d'eux, et magnifiquement vêtu, fit les libations en versant le vin avec un cotyle. » Selon Pamphile, le cotyle est une espèce de vase, mais particulier à Bacchus. Polémon dit, en parlant de la toison de Jupiter : « Après cela, il fait les cérémonies sacrées de l'initiation, tire le *cotyle* de son étui, et distribue une portion à chacun de ceux qui ont porté le *kernos*, vase de terre qui contient dans sa capacité plusieurs petits *cotyles* agglutinés, et dans lesquels il y a des jets de plantes, des pavots blancs, du froment, de l'orge, des pois, de la gesse, des ciceroles, des lentilles, des fèves, de l'épeautre, de l'avoine, un petit cabas de figues sèches, du miel, de l'huile, du vin, du lait, de la laine de brebis non lavée ; et celui qui a porté cela, y a part comme s'il eût porté le van. »

KOTYLEE, la kotyle. Aristophane parle de la *cotyle*, dans son *Cocale* : « D'autres vieilles femmes, cédant à la passion impérieuse qui les portait vers un bon vin rouge de Thase, s'en abreuvèrent largement le corps, en vidant à l'aise de grandes

cotyles de terre. » Silène, Clitarque et Zénodote ont parlé de ce vase. (Homère a dit) : « Le sang coulait à le ramasser par *cotyle*, tout autour des cadavres. » On a dit aussi : « Il se passe bien des choses entre la *cotyle* et le bout des lèvres. » Selon Simariste, c'est un vase à boire blanc. Selon Diodore, « le poète (*Homère*) a dit *la cotyle* pour ce que d'autres appellent *le cotyle*. « Un morceau de pain et *une cotyle*. » — « Or, *la cotyle* n'est pas ce qu'on appelle ordinairement *calice*, parce qu'elle n'a pas deux anses ; c'est une espèce de vase à boire dont la forme est analogue à celle d'un vase profond destiné à se laver. En outre, ce peut être ce que quelques Étoliens et quelques Ioniens appellent *un cotyle*, vase semblable à ceux dont il a été parlé, et qui a une anse. » Cratès, dans ses *Jeux*, et Ermippe dans ses *Dieux*, ont fait mention de *la cotyle*. Les Athéniens donnent ce nom à une sorte de mesure. Thucydide dit à ce sujet : « On leur donna à chacun *par jour* une *cotyle* d'eau pendant huit mois, et deux *cotyles* de farine. » Aristophane dit, dans son *Proagon* : « Mais lui, ayant acheté trois chœnix de farine où il manquait *une cotyle*, il déduisit vingt (*oboles*) du paiement. » Selon Apollodore, c'est une sorte de vase à boire élevé et évidé. Or, les anciens appelaient *cotyle* toute chose creuse ; c'est ainsi que le creux de la main était pour eux *une cotyle*, et qu'ils

disaient, d'un sang qui coulait abondamment *koty-lerrhyton*, c'est-à-dire qu'on peut ramasser de *chaque cotyle*, ou de chaque main. Il y a aussi un jeu qu'on appelle *encotyle*, ou *dans la cotyle*, et dans lequel les vaincus faisant un creux de leurs deux mains, reçoivent les genoux des vainqueurs, et les portent ainsi. Diodore, dans ses *Gloses Italiques*, et Héraclite, comme le dit Pamphile, nous apprennent que la *cotyle* a aussi le nom d'*hémine*, et il cite ce passage d'Épicharme : « Et boire le double d'eau tiède, savoir, deux hémines. » Sophron dit : « Mon fils, renverse l'*hémine*. » Phérécrate a employé le mot *kotyliskee* dans sa *Corianne* : « Mais la *cotyliskee*, point du tout. » Aristophane se sert de *kotyliskion* dans ses *Acharnes* : « Un *kotyliskion* ébréché. » On appelle aussi *cotylee* la cavité de l'ischion, où s'insère l'os de la cuisse. On a en outre transporté le sens de ce mot aux *épiphyses*, ou *accrétions* qui se voient aux bras des Polyps, et on les a nommés *cotylédons*. Eschyle a donné le nom de *cotyles* aux cymbales dans ses *Hedons*, en disant : « Il fait retentir l'air de ses *cotyles* d'airain. » Marsyas dit que l'os qui est dans l'*ischion* se nomme *aleison*, et *calice*. Le *cratérisque*, ou petit *cratère* de Bacchus, se nomme aussi *cotyliscos*, de même que les vases dont se servent les *candidats*, selon Nicandre de Thyatire, qui cite ce passage des *Nuées* d'Aristophane : « Je ne couronnerai pas non

plus le *cotylisque.* » Mais Simmias interprète la *cotyle* par le mot *aleison.*

KOTTABIS. Harmodius de Léprée, parlant des usages des Phigaliens, s'exprime comme il suit, au sujet des soupers de leur contrée : « Lorsqu'on a consacré ces choses dans une *cottabis* de terre, on en donne à boire un peu à chacun, et celui qui le présente dit : *Soupez bien.* » Hégésandre de Delphes dit, dans ses *Commentaires* (dont le commencement est : *Dans le meilleur gouvernement,* etc.) : « Ce qu'on appelle *cottabe* a été introduit dans les festins à l'imitation de ce qui se pratiquait en Sicile, selon le rapport de Dicéarque. On conçut ensuite une si grande passion pour cet exercice, qu'on proposa aux festins des prix qui en portèrent le nom; dès lors on fit des calices qu'on crut le mieux appropriés à la chose, et on les appela *cottabides.* Outre cela, on bâtit des salles rondes, afin que, le cottabe étant placé au centre, tous les joueurs pussent disputer le prix à une égale distance, et à de semblables places, car on s'appliquait non-seulement à frapper au but, on voulait encore que tout fût fait avec grâce. En effet, il fallait d'abord s'appuyer sur le coude gauche, et, faisant un mouvement circulaire de la droite, lancer le *latax* avec souplesse : c'est ainsi qu'on appela la liqueur qui tombait du vase. De sorte que nombre de personnes mettaient plus de gloire à

bien jouer au cottage, qu'à bien lancer un javelot. »

KRATANION. Les anciens n'auraient-ils pas nommé *cratanion* le vase à boire que nous appelons *kranion*. Polémon, ou l'auteur quelconque de l'ouvrage intitulé l'*Helladique*, parlant du temple que les Métapontins avaient à Olympie, écrit ce qui suit : « Il y a cent trente-deux *phiales* d'argent, deux pots d'argent à verser le vin, un *apothysanion* d'argent, trois *phiales* dorées. Quant au temple des Byzantins, il y a un Triton de bois de cyprès, qui tient un *cratanion* d'argent, une chaîne d'argent, deux *carcheses* d'argent, un pot d'argent à verser le vin, et deux cornes; mais dans l'ancien temple du Junon, il y a trente *phiales* d'argent, deux *cratanions* d'argent, une bassine d'argent, un *apothysanion* d'or, un *cratère* d'or, offrande des Cyrénéens, et un plat d'argent. »

KROYNEIA. Épigène en fait mention, dans son *Petit Sépulcre :* « Des cratères, des kados, des *holcées*, des *krouneia ;* mais ce sont des *krouniai*. »

KYATHIS. La *cyathis* est un vase dont la cavité est arrondie. Sophron écrit, dans le mime intitulé *les Femmes :* « Lesquelles, dit-on, se sont rendu favorable la déesse; mais l'on a caché par-dessous, dans une *cyatide*, un alexipharmaque broyé. »

KYLIX. Phérécrate dit, dans son *Doulodidascale*, ou *Valet-Maître :* « Maintenant rince ce calice, pour donner à boire, en y ajoutant ce qui a coulé par la

passoire. » Or, les calices sont des vases de terre, qui ont été appelés *kylix* en grec, du mot *kylioo*, je tourne, parce qu'on les forme sur la roue, et c'est de *kylix* qu'on a fait *kylikeion,* buffet à serrer les calices ou vases à boire, même ceux d'argent. On en a encore formé le verbe *kylikeegorein* pour dire *disserter* sur les calices. Mais les Athéniens ont donné le nom de *kylikis* à la boîte des médecins, parce qu'elle est faite *au tour*. Les calices attiques et les argiens ont été fort renommés. Pindare fait mention des attiques dans ce passage : « O Thrasibule! je t'envoie, pour dessert, cette provision de chansons aimables. Ce sera un surcroît de douceur, tant pour les convives que pour la liqueur de Bacchus, et un nouvel aiguillon en faveur des *calices* d'Athènes. » Mais les calices argiens semblent avoir été d'une forme différente de ceux de l'Attique; car ils se terminaient en pointe à leurs bords, comme le dit Simonide d'Armorgos : « Mais ce calice est *phoxicheilos,* ou élevé en pointe, tels que sont ceux qu'on appelle *ambix.* » C'est pourquoi on leur a donné l'épithète de *phoxos, pointu* avec certain arrondissement, comme Homère le dit de Thersite. « Il était *phoxos*, pointu par la tête. » On fait des calices de différentes formes, même à Naucrate, patrie d'Athénée, un de nos convives. Ils ont l'apparence des *phiales*, ne sont pas faits à la roue, mais comme modelés au doigt. Le fond

en est large, et l'on y voit quatre anses. Il y a beaucoup de *potiers de terre* (*kerameis*) à Naucrate, et c'est d'eux que l'on a nommé *céramique* l'embouchure du Nil, voisine de cette ville. Du reste, leurs vases sont recouverts d'une couleur qui les ferait prendre pour de l'argent. On vante aussi les calices de Chio, dont Ermippus fait mention dans ses *Soldats* : « Mais un *calice* de Chio est suspendu en haut à des chevilles. » Glaucon dit, dans ses *Gloses*, que les Cypriotes donnent le nom de calice à la *cotyle*. Hipponax nomme ces vases-ci dans ses *Synonymes* : L'*aleison*, le *pooteerion*, le *kypellon*, l'*amphootis*, le *scyphus*, le *calice*, le *cothon*, le *carchèse*, la *phialée*. Achée d'Érétrie, dans son *Alcmæon*, a fait de *kylix* le mot *kylichnis* : « Apporte ici, et bien vite, du vin rouge seulement, un cratère pour tout le monde, et à chacun sa *kylichnis*, ou son calice. » Alcée dit : « Buvons ; pourquoi attendons-nous les lumières? un jour est si tôt passé! çà, qu'on serve dans de grands *calices* (*kylichnais*), ensuite tu les varieras ; car le fils de Sémélé et de Jupiter a donné le vin aux hommes, pour faire oublier les chagrins ; verse, mêle un et deux, mais tout plein. » Le même dit, dans son dixième : « Ses latages valent des *kylichnes* de Téos. » Indiquant par là que ces vases de Téos étaient préférés. Phérécrate écrit, dans sa *Corianne* : « A. Car je reviens du bain toute cuite, ayant en outre la gorge desséchée :

donne donc à boire; la salive se colle à ma bouche, par nos deux divinités! B. Prenez, madame, cette *kylichne*. A. Point du tout; elle est trop petite. Toute ma bile s'agite (en la voyant) depuis que j'y ai pris une médecine. Verse-moi donc dans ma plus grande. » En effet, les femmes aimaient les grands vases, comme l'indique Phérécrate dans ce passage de sa *Tyrannie :* « Ensuite on fit pour les hommes des vases de terre à fond large, n'ayant presque pas de bords sur ce fond seul, et qui ne contenaient pas même la quantité d'une conque; enfin, ils étaient tels que ces tasses à goûter le vin; mais les femmes disent qu'il leur faut des calices semblables aux barques qui amènent le vin, ronds, minces, ventrus par le milieu; et ce n'est pas sans dessein, car elles veulent toujours être prêtes d'avance, de sorte qu'elles puissent boire beaucoup de vin sans qu'il paraisse entrer en compte. Mais, leur reprochons-nous de boire beaucoup, aussitôt elles se répandent en injures, protestent avec serment qu'elles ne boivent qu'une mesure. J'en conviens; mais cette seule mesure en vaut mille. »

CYMBIA. Selon Simariste, ce sont des vases à boire, petits et creux. Dorothée dit que c'est une sorte de vases à boire (*poteerioon*) profonds, n'ayant pas le fond plat, ni des anses. Ptolémée, fils d'Aristonius, leur donne une forme courbe. Selon Ni-

candre de Thyatire, Théopompe a ainsi nommé, dans son *Mède*, le vase à boire qui n'a pas d'anses. On lit dans le *Spectre* de Philémon : « Puisque Rhodée vous a versé sur la tête un *cymbion* de vin pur. » Mais Denys de Samos, liv. VI de son *Cycle*, pense que le *cymbion* est le même vase que le *cissybion*, car il dit : « Ulysse, ayant rempli de vin pur un *cymbion*, le donna au cyclope; mais le vase (*cissybion*) qu'Homère lui fait donner n'est pas *petit*, car Polyphème, qui était d'une si haute stature, n'aurait pas été enivré si promptement pour avoir vidé trois fois ce vase. » Démosthène rappelle le *cymbion* dans son *Discours* contre Midias, disant qu'il avait à sa suite des *rhytes* et des *cymbions*. Il en fait encore mention dans le discours contre Éverges et Mnésibule. Selon Didyme le grammairien, le *cymbion* était un vase à boire, de forme allongée, étroit, semblable à un navire. Anaxandride dit, dans ses *Campagnards* : « A. Sans doute que ce sont ces grands vases que vous avez vidés, ces *cymbia*, dis-je, de vin pur qui vous ont causé cette stupeur. B. Au moins nous ont-ils fort ébranlé le cerveau. » Alexis écrit, dans son *Chevalier* : « A. Il y avait aussi de ces *cymbions* où l'on voyait des figures de jeunes filles. B. Ah! malheureuse! juste ciel! que de maux! » Mais Ératosthène donne le *cymbion* pour un vase analogue au *cyathe* dans son *Épître* au Lacédémonien Agetor. Voici le

passage : « Eux-mêmes sont étonnés, et ne savent comment lui, qui n'avait même pas un *cyathe* en sa possession, mais seulement un *cymbion*, a pu acquérir une *phialée*. Pour moi, il me semble qu'il s'était fourni de l'un, afin de s'en servir comme les autres hommes, et de l'autre pour rendre ses hommages aux dieux. On ne se servait plus alors de *cyathe*, ni de *cotyle*. On présentait aux divinités un cratère, non d'argent, ni enrichi de pierreries, mais fait de la terre du promontoire Colias. Toutes les fois qu'ils l'avaient rempli en faisant des libations aux dieux avec la *phiale*, ils se versaient l'un après l'autre le vin qu'on venait de mêler, en puisant avec le *cymbion*, comme on le pratique encore chez nous dans les repas communs, qu'on appelle *phédities*; mais s'ils voulaient boire davantage, on mettait auprès d'eux les vases appelés *cotyles*, qui sont de la plus belle forme, et très-commodes pour boire. Or, ceux-ci étaient faits de la même terre. »

KYMBEE. Sophocle montre, dans son *Andromède*, que l'on appelle certain vaisseau de mer, *cymba*, ou barque : « Tu navigues sur terre, ou sur des chevaux, ou sur des *cymba*, *barques*. » On entend aussi par ce mot certain vase à boire, chez les Paphiens. Philémon dit, dans ses *Mots attiques*, que *cymbee* est une espèce de vase à boire; et selon le *Traité des étymologies d'Apollodore*, les Pa-

phiens donnent ce nom à certain vase de même usage.

KYPELLON. Ce vase est-il le même que l'*aleison*, le *depas;* ou n'en diffère-t-il que par le nom? Homère en fait mention. « Les fils des Achéens les reçurent avec des *cupelles* d'or, se tenant debout, les uns d'un côté, les autres de l'autre. » Ou la forme en était-elle différente, de sorte que la *cupelle* fût un tout autre vase que le *depas* et l'*aleison*, c'est-à-dire *amphicupelle*, et ne se présentât que comme un vase ayant certaine courbure; car le mot *cupellon* (pour *kuphellon*) vient de *cuphotees*, qui signifie *courbure*, ou *bosse*. Ou a-t-elle eu ce nom de ce que, semblable aux *pellai*, elle avait une courbure plus resserrée que les vases appelés *amphicupella*, pris dans le sens d'*amphicurta*, ou *amphoota*, dénomination qui vient des *deux anses*, parce que ces dernières espèces sont ainsi formées? car Homère a dit : « Une *amphoote*, ou vase *à deux anses*, d'or. » Antimachus dit, liv. V de sa *Thébaïde* : « Les hérauts, tenant à la main des *cupelles* d'or fort belles et ciselées, donnèrent à boire à tous les chefs. » Selon Silène, les *cupelles* sont des vases à boire (*ekpoomata*) semblables aux *scyphes*, ou *gobelets*. Nicandre de Colophon a dit : « Le porcher distribua les *cupelles*. » Eumolpe dit que c'est un vase à boire (*poteerion*) ainsi nommé de sa *courbure renflée*. Selon Simariste, la *cupelle*

est un vase à deux anses chez les Cypriotes, et un vase à quatre anses chez les Crétois ; mais Philétas écrit que les Syracusains donnent le nom de *cupelles* aux restes des *mazes* et du pain qu'on laisse sur sa table.

KOTHON. Le *cothon* est un vase à boire de Laconie, dont parle Xénophon, liv. I de sa *Cyropédie*. Voici ce qu'écrit Critias dans sa *République de Lacédémone* : « Outre ces choses, ils ne veulent que ce qu'il y a de plus simple pour leur usage. Ils ont pour chaussure et pour habit ce qu'il y a de meilleur et de plus commode, de fabrique de Laconie. Leur vase à boire est le *cothon*, très-commode pour faire campagne, et qu'on peut porter dans le havre-sac. Comme les soldats sont assez souvent obligés de boire de l'eau impure, ce vase est utile en ce que l'eau que l'on y boit ne se voit pas bien distinctement, et que d'ailleurs ayant des rebords au défaut du cou qui (*au lieu de saillir en dehors*) reviennent en dedans, ce qu'il y a d'impureté dans l'eau y est arrêté lorsqu'on boit. » Polémon dit aussi, dans l'ouvrage qu'il dédie à Adée et à Antigone, que les Lacédémoniens se servaient de vases de terre. Voici le passage : « Il était anciennement d'usage de boire dans des vases de terre ; c'est ce qu'on voit encore aujourd'hui chez plusieurs peuples de la Grèce, savoir : chez les Argiens, lors de leurs repas publics ; à Lacé-

démone, les jours de fête, et lorsqu'ils célèbrent une victoire, ou aux mariages de leurs filles; mais aux autres festins, ou aux phédities, on boit dans des *pitaknes.* » Archiloque parle aussi du *cothon* comme d'un vase à boire, dans ses *Élégies* : « Mais toi, parcours les bancs du navire avec le *cothon*, et tire à boire aux cades creux; et vite, clarifie ce vin rouge, car il n'est pas possible que nous demeurions sans boire en montant cette garde. » Aristophane, dans ses *Chevaliers*, rappelle le *cothon* comme un vase à boire (*calice*). « Ils sautèrent courageusement dans les vaisseaux qui portaient la cavalerie, pour acheter, les uns des *cothons*, les autres de l'ail et de l'ognon. » Héniochus dit, dans ses *Gorgones* : « Que quelqu'un verse à boire, prenant un *cothon* cuit au feu, rond, à courtes anses et bord épais, enfant du gosier. » On lit, dans les *Stratiotides*, ou *Guerrières* de Théopompe : « Qui, moi! je boirais avec un *cothon* à cou courbé, pour me tordre à moi-même le cou? » Alexis dit, dans ses *Fileuses* : « Ensuite il me poussa un *cothon* plein de vin, tenant bien quatre cotyles. » C'est du nom de ce vase à boire qu'on a appelé *acratocothones*, ceux qui boivent beaucoup de vin pur; expression dont se sert Hypéride dans son discours contre Démosthène. Callixène, décrivant, dans le liv. IV de son *Histoire d'Alexandrie*, la pompe de Ptolémée Philadelphe, parle ainsi, en faisant le

dénombrement des vases à boire (*ekpoomata*) : « Il y avait des *cothons* de deux métrètes. » Mais Mnésithée d'Athènes, médecin, parlant de la boisson et de l'utilité qu'il y a de boire de temps en temps un peu plus largement, s'exprime ainsi dans la lettre qu'il a écrite à ce sujet : « Il arrive que ceux qui boivent beaucoup de vin pur dans les festins en ressentent du mal, tant à l'égard du corps que des facultés de l'âme ; néanmoins je pense qu'une débauche de vin (*koothoonizesthai*) de quelques jours purge le corps, et détend les ressorts de l'âme. Les repas que nous faisons tous les jours donnent lieu à des acrimonies redondantes ; or, la voie la plus convenable pour les éconduire est celle des urines, et c'est à quoi peuvent le plus contribuer les purgations qui résultent de ces débauches passagères. En effet, le vin étant chaud et humectant, détrempe la fibre et les humeurs. Il faut encore remarquer que l'urine que nous rendons est acrimonieuse, et c'est pour cela que les foulons s'en servent à nettoyer les habits. Mais il y a trois choses à observer lorsqu'on se livre à ces débauches ; 1° de ne pas boire de mauvais vin ; 2° de ne pas en boire de pur ; 3° de ne pas manger de friandises de dessert lorsqu'on boit ainsi plus qu'à l'ordinaire. Lorsque vous aurez passablement bu, ne dormez pas avant d'avoir vomi plus ou moins. Après avoir suffisamment vomi, allez re-

poser lorsque vous aurez pris un petit bain. Si vous ne pouvez pas vous faire assez évacuer, restez plus longtemps au bain, et prenez une position horizontale dans la baignoire, et que l'eau soit bien chaude. » Polémon, liv. V de l'ouvrage cité ci-devant, dit que Bacchus était représenté d'un âge fait, assis sur un rocher, ayant à sa gauche un Satyre chauve, qui tenait de la main droite un *cothon* seul, orné de *losanges*.

LABRONIA. C'est une sorte de vase à boire (*ekpoomatos*) de Perse, ainsi nommé de ce qu'on y peut boire largement. Il est très-évasé, et d'une grande contenance. Les anses en sont aussi fort grandes. Ménandre parle du *labronion* dans ce passage de son *Pêcheur* : « Lorsqu'un homme a une riche fortune, il peut aussi avoir un buffet garni en or, des robes pourpres de Perse, de petits vases ornés de reliefs, de figures en bosse, des tragelaphes, des *labronions*. » Il dit encore dans ses *Philadelphes*, au masculin : « Déjà l'on avait apporté le vase à verser le vin, des *labronioi* enrichis de pierreries, et l'on avait placé des Perses avec des chasse-mouches. » Hipparque écrit dans sa *Thaïs* : « A. Ce *labronios* est venu bien à propos. B. Ma foi, c'est un vase à boire qui pèse deux cents pièces d'or. Oh ! ma chère, le fameux *labronios !* » Diphile, faisant le détail de quelques vases dans sa *Pithrauste*, rappelle aussi le *labronios* : « A. Un tragelaphe, un

pristis, une batiaque, un *labronios*. B. Mais ce sont là des noms d'esclave. A. Non certes; par Vesta ! ce sont des noms de vases à boire. Mais, mes enfants, ce *labronios* vaut vingt pièces d'or. » Didyme dit que le *labronion* est semblable au *bombylion* (*biberon*), et à la petite *batiaque*.

LAKAINAI. C'est une espèce de vases à boire, ou de *calices* ainsi appelés de la terre dont on les fait, comme les *attiques*, ou de la forme particulière qu'ils ont dans le lieu, comme les *thériclées* ont eu leur nom. Aristophane en parle dans ses *Dætalées* : « Des festins de Sybaris, et du Chio pris avec plaisir et amitié dans des calices *lakaines* ou *lacédémoniens*. »

LEPASTEE. Les uns placent l'accent sur la dernière syllabe de *lepastée*, comme dans *kalée*, belle ; d'autres sur la pénultième, comme dans *megàlee*, grande. Ce vase à boire a pris son nom de ceux qui dissipent de grosses sommes à boire et en débauches, et que nous appelons *laphyktes*. Du reste, les *lepastes* étaient des calices d'une grande capacité. Aristophane en parle dans sa *Paix* : « Mais que (*diras-tu*) donc lorsque tu auras avalé une *lepaste* de vin nouveau? » On a fait ce mot de ce qu'on pouvait boire largement avec ce vase, ce qui est le contraire de ce qu'on fait avec le *bombylion*, ou le *biberon*, car le même poëte dit encore ailleurs avec le verbe *laptoo* : « O roi ! mon maître, vous avez

lapé (bu, épuisé) tout mon sang; vous me l'avez avalé comme d'un seul trait. » Le même dit, dans sa *Gérytade* : « Mais il s'agissait d'une fête. Un valet, portant promptement une *lepaste* à la ronde, nous la présenta ; il y versa beaucoup de vin que *la profondeur du vase faisait paraître bleu.* » Le poëte comique indique par cette dernière expression que le vase était fort profond. Antiphane écrit dans son *Esculape* : « Or, cette vieille *gourmande* étant malade depuis quelque temps, il tritura certaine petite racine ; puis la trompant par quelque friandise, il lui fit avaler toute la potion dans une *lepaste* des plus larges et des plus profondes. » Philyllius emploie aussi le mot *lepaste* dans son *Augée :* « Elle était toujours avec de jeunes gens qui buvaient, et avec d'autres vieilles, vidant agréablement de grandes *lepastes* de vin. » Théopompe dit, dans sa *Pamphile :* « Il y avait une éponge, une jatte, une plume ; puis ayant bu à la santé du *bon* démon, en avalant plusieurs *lepastes* de vin pur, elle se mit à fredonner comme une cigale. » Et dans son *Mède :* « Comme jadis Callistrate sut persuader les fils des Achéens, leur donnant quelque argent, en leur proposant une confédération. Rhadamante le *mince* fut le seul qu'il ne put gagner. Pour Lysandre, il se le rendit favorable moyennant un *cothon ;* il lui avait déjà donné une *lepaste.* » Amérias dit que l'on donne le nom de *lepaste* au vase avec lequel on

verse le vin dans les vases à boire. Selon Aristophane et Apollodore, la *lepaste* est une espèce de *calice*. On lit dans les *Crapatelles* de Phérécrate : « Tout spectateur qui eut soif avala une *lepaste* pleine, comme s'il l'eût jetée dans un gouffre. » Nicandre de Colophon écrit aussi qu'on donnait le nom de *lepaste* au calice. Lycophron de Chalcis, liv. IX de son *Traité de la Comédie*, assure la même chose, alléguant l'autorité de Phérécrate. Moschus, dans son *Exposition des termes de Rhodes*, écrit que c'est un vase de terre semblable aux *ptomatides*, mais plus large. Artémidore, disciple d'Aristophane, la donne pour certain vase à boire (*poteerion*). Apollophane dit, dans ses *Crétois* : « Et il flaire toute la journée une *lepaste* de vin qui a un bouquet délicieux. » Théopompe dit, dans sa *Pamphile* : « Buvant à la santé du *bon* démon, en avalant plusieurs *lepastes* de vin pur, et criant de manière à faire rassembler tout le village autour d'elle. » Nicandre de Thyatire dit que la *lepaste* est un des plus grands calices, citant ce passage des *Prytanées* de Téléclide : « Et il avala un vin délicieux d'une *lepaste* qui embaumait. » Ermippe écrit, dans ses *Parques* : « Mais si j'éprouve quelque dérangement pour avoir vidé cette *lepaste*, je fais le sacrifice de tous mes biens à Bacchus. »

LOIBASION. Le *loibasion* est, selon Cléarque et Nicandre de Thyatire, un *calice* avec lequel on

verse l'huile dans les cérémonies sacrées. Ils appellent *spondeion* le vase avec lequel on verse le vin des libations. Antimaque de Colophon donnait le nom de *loibides* aux *spondeions*, selon le même.

LESBION. Le *lesbion* était une espèce de vase à boire, comme le montre Hédyle dans une de ses *Épigrammes*. Voici ce qu'il dit d'une femme nommée *Callistion* : « Callistion, luttant contre les hommes le verre à la main, but à jeun trois conges : prodige étonnant ! mais le fait est vrai. A côté d'elle était assise Paphia *sa servante*, lui mesurant un vin délicieux, et ayant près d'elle un lesbion de verre pourpre. *Bacchus*, préserve-la de tout malheur, afin que par *ses victoires* les murs de *ton temple* soient ornés des dépouilles des buveurs. »

LOUTEERION. Épigène nomme ce vase dans son *Mneemation*, ou *petit sépulcre*, en faisant le détail de quelques vases à boire. « Des cratères, des cades, des holcées, des crounianes, des *louterions;* mais qu'est-il besoin de dénombrer tout en particulier ? vous verrez vous-même. »

LYKIOURGEIS. C'est le nom qu'on donne à certaines *phiales*. Il est pris de *Lycon* qui en fit le premier ; comme on a nommé *cononioi* celles que Conon avait faites. Démosthène parle de Lycon dans son discours concernant la couronne, en disant : « Deux *phiales lykiourgues ;* » et dans celui qui concerne Timothée, il écrit : « Il donne à serrer à Phor-

mion, outre quelque argent, deux autres *phiales lykiourgues.* »

MELÉE. C'est ainsi qu'on appelle certains vases à boire (*poteeria*) dont parle Anaxippe dans la pièce intitulée le *Puits.* « Mais toi, Syrisque, prends cette *melée,* apporte-la au monument de cette femme ; entends-tu? et fais-y des libations. »

METANIPTRON. C'est le nom du calice qu'on présentait après souper aux convives, lorsqu'ils s'étaient lavé les mains. Antiphane dit, dans son *Flambeau* : « Le métaniptre du bon démon ». Diphile écrit, dans sa *Sapho,* en se servant du mot *metaniptris :* « Archiloque salue, avec cette *metaniptris* pleine, Jupiter-Sauveur bon démon. ». D'autres entendent ce mot, non du vase, mais de ce qu'on buvait après s'être lavé; comme Séleucus dans ses *Gloses ;* mais Callias dit, dans ses *Cyclopes :* « Bois la *metaniptris* de l'*Hygiée* (*de la santé*). » Philétère écrit, dans son *Esculape :* « Il avala une grande *metaniptris* pleine, moitié eau, moitié vin, après avoir prononcé le nom de l'Hygiée. » Philoxène, poëte dithyrambique, dit dans la *Description de son souper,* en portant la santé à quelqu'un, après qu'on se fut lavé les mains : « Mais toi, reçois cette *metaniptris* pleine d'une charmante rosée bachique. Bacchus, qui nous accorde cette faveur, a déjà mis depuis longtemps tous les convives en joie. » Antiphane écrit, dans son *Flambeau :* « Nous

avons une table et une misérable maze; mais vous, vous avez la *metaniptron* du bon démon. » Nicostrate dit, dans son *Anteroose*, ou l'*Amante qui paie de retour* : « Verse-lui la *metaniptris* du bon démon. »

MASTOS. Apollodore de Cyrène, au rapport de Pamphile, dit que les Paphiens appelaient ainsi le vase à boire (*poteerion*).

MATHALLIDES. Blaisus dit, dans son *Saturne* : « Verse-nous sept *mathallides* du vin le plus doux. » Pamphile demande si ce mot désigne une espèce de vase à boire (*ekpooma*), ou si c'est le nom d'une certaine mesure, comme le *cyathe* ; mais Diodore le donne pour un calice.

MANEES. C'est une espèce de vase à boire, *poteerion*. Nicon dit, dans son *Citharède* : « Quelqu'un me portant la santé fort à propos, me dit : Compatriote, prends ce *manès* de terre cuite, et bien rempli; il tient cinq cotyles, ou peu s'en faut : je le reçus. »

NESTORIS. Voici ce que le poëte dit de la forme du vase de Nestor : « Elle servit aussi un *depas* très-beau que le vieillard avait apporté de chez lui : il était percé de têtes de clous, et avait quatre anses : deux *péléiades* étaient *distribuées* à côté de chacune, et le vase était à deux fonds. Un autre que Nestor ne l'eût levé de table qu'avec peine lorsqu'il était plein ; mais lui, le levait sans gêne. » Appelles le

ciseleur nous montra, sur quelques ouvrages de Corinthe, comment on posait ces clous. C'était une petite éminence qu'on faisait sortir en bosselant avec le ciseau, et qui semblait former, en demi-relief, de petites têtes de clous. Le poëte dit que ces clous y étaient fichés, non qu'ils y eussent été véritablement ainsi posés par dehors en les fichant, mais parce qu'ils paraissaient seulement l'avoir été de cette manière, en s'élevant un peu au-dessus de la surperficie du vase. Quant aux anses, voici comment on les explique : il avait deux anses en haut comme les autres vases à boire (*poteeria*); mais ensuite deux autres des deux côtés, au milieu même de la courbure du ventre, et petites comme celles qu'on voit aux seaux corinthiens; mais Appelles a ainsi démontré ingénieusement la position des quatre anses. Il part de la base, comme d'un tronc commun qui s'y trouve, deux branches qui s'élèvent en forme d'anse de chaque côté opposé, en se divisant cependant chacune, mais sans que les deux divisions de chaque côté s'éloignent beaucoup l'une de l'autre; c'est ainsi que ces branches s'élèvent jusqu'au niveau du bord au-dessus duquel elles montent un peu, conservant toujours leur division en s'éloignant du vase; mais à leur extrémité, où elles viennent s'appuyer sur le bord, les divisions de chacune des deux branches se rapprochent pour se réunir; voilà comment de deux anses,

savoir une de chaque côté, il en résulte quatre. Quoique l'on ne voie pas cette forme sur tous les vases, elle se rencontre cependant sur quelques-uns ; surtout aux vases qui ont pris leur nom de Séleucus, ou les *séleucides*. Voici comment quelques-uns résolvent la question qu'on fait sur les *deux fonds*. Il est des vases qui ont un fond formé avec tout le corps ; tels sont les *cymbions* (*gondoles*), les *phiales* et autres de l'espèce des *phiales*, ou coupes plates ; d'autres en ont deux, comme les *Ooscyphes*, les *cantharions*, les *séleucides*, les *carchèses* et semblables. Tous ceux-ci ont d'abord un fond fait avec le corps du vase ; ensuite il y en a un autre qu'on ajoute. Celui-ci commence par une circonférence étroite, va se terminant par une plus large et pose sur le corps du vase à boire : tel était, dit-on, le vase de Nestor. On peut encore supposer ainsi deux fonds : l'un qui sert comme à porter tout le volume du vase ; il s'élève en prenant à mesure qu'il monte une circonférence plus grande ; de sorte que l'autre partie de ce même vase entre, par une circonférence un peu plus petite, dans l'intérieur de celui qui se trouve plus large ; mais cette seconde partieduvase a son fond terminé en se rétrécissant ; ainsi le vase à boire présentera deux bases. Denys de Thrace, dit-on, se fit à Rhodes une *nestoride* avec l'argent que ses disciples fournirent entre eux. Promathidas d'Héraclée, exposant la forme qu'a-

dopta Denys, rapporte que c'était un *scyphus* ayant des crosses appliquées comme ce que nous appelons *anses* dans un navire à deux proues, et que des pigeons étaient près de ces crosses ; en outre, qu'il y avait sous ce vase comme deux *rhopalia* placés obliquement selon sa longueur. Tel est selon lui le sens de *duo hypopythmenes*. On voit encore actuellement à Capoue, ville de la Campanie, un semblable vase consacré à Diane, et que l'on dit avoir appartenu à Nestor. Il est d'argent, et l'on y a incrusté en lettres d'or les vers d'Homère dont il s'agit. Voilà, dit Asclépiade de Myrlée, ce que je voulais raconter sur ce vase. Le poëte dit à cet endroit : « Un *autre* n'aurait levé de place ce vase qu'avec peine lorsqu'il était plein ; mais Nestor, *quoique vieux* (*ho geroon*) le levait sans peine. »

HOLMOS. C'est le nom d'un vase à boire (*poteerion*) fait en forme de petite corne. Ménesthène le rappelle ainsi dans le liv. IV de ses *Politiques* : « Une *albatane* torse et un *holmos* d'or. Or, l'*holmos* est un vase à boire (*poteerion*) fait comme une petite corne, et à peu près de la hauteur d'une coudée. »

OXYBAPHON. On donne, dans l'usage ordinaire, ce nom à ce vase qui sert à mettre le vinaigre ; mais c'est aussi le nom d'un vase à boire (*poteerion*) dont Cratinus fait mention dans sa *Pytine* : « Comment donc le faire cesser de boire ? oh ! je le sais ; je vais briser *tous* ses conges, je renverserai, *fou-*

droierai ses barillets, et tous les vases qui servent à la boisson; il ne lui restera même plus un *oxybaphe* à verser le vin. » Antiphane montre clairement, dans sa *Mystis*, que l'*oxybaphe* est une espèce de petit *calice* de terre cuite. Il s'agit d'une vieille qui aimait à boire, et qui, voulant un grand calice, parle avec dédain d'un *oxybaphe*, comme d'un trop petit calice. Or, un autre acteur lui dit : « A. Oui, je gagnerai cela sur toi. En effet, que ce calice a une forme attrayante! par les dieux, il est digne de l'appareil brillant de la fête que nous célébrons. N'avons-nous pas *assez* bu de garum, ces jours derniers, dans des *oxybaphes* de terre? B. Ah! mon enfant, puissent les dieux combler de bien l'ouvrier qui t'a fait, tant à cause de ta belle symétrie, que de ta solidité. »

OINEESTEERIA. Pamphile dit que ceux qui se font tondre les cheveux de certaine partie de la tête, présentent à Hercule, dans un de ses temples, un grand vase à boire (*poteerion*) plein de vin, lequel vase se nomme *oineesteeria;* et après en avoir fait des libations, ils en donnent à boire à ceux qui y sont venus en même temps.

ONYX. Pamphile, dans ses *Termes Attiques*, donne le mot *onyx* pour le nom du vase à boire (*poteerion*) de bois.

PANATHEENAIKON. Posidonius le philosophe fait mention de certains vases à boire, ainsi nom-

més. Voici ce qu'il dit, liv. XXXVI de ses *Histoires :* « Il y avait des *scyphes* d'*onyx* et de *grandeur* à tenir deux *cotyles*, de très-grands *panathénaïques* de deux conges, et même d'autres qui tenaient davantage. »

PROARON. Selon Pamphile, au mot *proarois*, c'est le nom d'un *cratère* de bois dans lequel les Athéniens mêlent le vin qu'il boivent.

PELIKAI. Callistrate donne ce vase pour un *calice*, dans ses *Commentaires sur les Femmes thraces* de Cratinus. Cratès dit, dans son second livre du *Dialecte Attique :* « Les conges se nommaient *pelikai*, comme nous l'avons dit. Quant à la forme du vase, elle fut d'abord semblable à celle des *panathénaïques*, et alors on appelait ceux-ci *pelikai*. Ensuite la *pelike* eut la forme de l'*œnochoée*, ou vase à verser le vin, tel que sont ces vases qu'on présente à la fête, et qu'on appelait *olpee*, servant à verser le vin, à table, comme le dit Ion de Chio dans ses *Eurytides :* « Vous élevez la voix bien fièrement en puisant le vin dans vos petits tonneaux avec des *olpes*. » Mais à présent cette espèce de vase devenu d'un usage religieux à certain point, ne se présente plus que lors de la fête. Celui dont on a admis l'usage est fait de manière à ressembler surtout à une *arytaine*, et nous l'appelons conge. D'un autre côté, Clitarque dit qu'à Byzance, à Corinthe, en Chypre, on appelle *olpe* une *fiole*, et

qu'en Thessalie c'est l'*aiguière* qui porte ce nom.

PELICHNA. Selon Séleucus, c'est le nom que les Béotiens donnent au *calice ;* mais selon les *Commentaires d'Euphronius*, c'est le nom du conge.

PELLA. PELLIS. PELLEETEER. C'est le nom d'un vase ayant le fond le plus large, analogue au *scyphus*, et dans lequel on trait le lait. Homère en parle : « Comme les mouches qui font entendre un murmure dans une étable autour des *pellai* bien pleines de lait. » Mais Hipponax dit *pellis.* « Buvant dans une *pellis*, n'ayant pas de calice, car le valet s'étant laissé tomber l'avait brisé. » Il montre clairement, je pense, qu'il n'y avait pas là de vase à boire (*poteerion*), mais qu'on se servit de *pellis* faute de calice. Il dit encore ailleurs : « Ils buvaient dans une *pella*, et l'un portait la santé avec elle ; l'autre la portait avec une *arytaine.* » Phénix de Colophon se sert du mot *pellis* pour désigner la *phiale*, dans ses *Iambes :* « Car Thalès qui était le plus utile des citoyens, et, selon la renommée, beaucoup meilleur que les autres hommes, reçut la *pellide* d'or. » Il dit dans un autre passage : « Il fait avec une *pellis* des libations de piquette à la Terre, en tenant le vase des doigts mutilés de son autre main, et tremblant tel qu'un vieillard sans dents qu'il est, au centre d'une litière. » Selon les *Gloses* de Clitarque, les Thessaliens et les Éoliens donnent le nom de *pelletere* au vaisseau qui sert à

traire; mais Philétas dit que les Béotiens appellent ainsi le calice.

PENTAPLOA. Philochore fait mention de ce vase, liv. II de son *Attique*. Aristodème rapporte, § 3 de son ouvrage sur Pindare, qu'à *Scirrhes*, sur le chemin qui mène à Athènes, les jeunes gens de l'âge de puberté disputaient entre eux le prix de la course, ayant à la main, pendant qu'ils couraient, une branche de vigne garnie de son raisin, branche qu'on appelle *oschos*. Or, la longueur de la course est depuis le temple de Bacchus jusqu'à celui de Minerve *scirrhade*, et celui qui remporte la victoire reçoit le calice qu'on appelle *pentaploos;* alors il se livre à la joie avec le chœur auquel il donne un repas. Ce calice a eu le nom de *pentaploa*, parce qu'on y mêlait ces *cinq* choses : du vin, du miel, du fromage, de la farine et un peu d'huile.

PETACHNON. C'est le nom d'un vase à boire très-large, dont Alexis parle dans sa *Dropis*. Son témoignage a été cité dans ce qui précède. Aristophane dit, dans les *Drames* qu'on lui attribue : « Tous ceux qui sont là dedans vident les petachnes à l'envi. »

PLEEMOCHOEE. C'est le nom d'un vase de terre fait en toupie, et qui ne tient pas *trop bien* sur son pied. Quelques-uns le nomment *cotylisque*, selon Pamphile. On s'en sert à Éleusis le dernier jour de la célébration des mystères, jour qui en a pris

le nom de *plemochoes,* selon Pamphile, parce qu'on emplit alors deux conges qu'on élève, l'un à l'orient, l'autre à l'occident ; puis en les renversant, on les vide en prononçant quelques paroles mystiques. L'auteur du *Pirithoüs*, soit Critias, l'un des trente tyrans d'Athènes, soit Euripide, en fait ainsi mention : « Afin que nous versions en avant avec des paroles de bon augure ces *plemocgoees* dans cette ouverture de la terre. »

PRISTIS. Il a été dit précédemment à l'article du *batiaque,* que *pristis* était le nom d'une espèce de vase à boire, *poteerion.*

PROCHYTEES. PROCHOIS. C'est le nom d'une espèce de vase à boire (*ekpoomatos*), comme le dit Simariste, § 4 de ses *Synomymes.* Ion de Chio en parle dans ses *Élégies :* « Que les servantes, chargées de verser le vin, nous en mêlent un cratère dans des *prochytes* d'argent. » Philétas, dans ses *Atactes*, dit que c'est un vase de bois dont les paysans se servent pour boire. Alexandre en fait mention dans sa pièce intitulée *Tigoon.* Mais Xénophon, liv. VIII de sa *Cyropédie*, appelle *procyoïdes* certains calices. Voici le passage ; il s'agit des Perses : « Il était défendu par leurs lois de porter des *prochoïdes* aux repas ; sans doute afin qu'en ne buvant pas trop, le corps et l'esprit fussent moins exposés à être abattus. Or, c'est un usage qui subsiste encore chez eux. Néanmoins ils boi-

vent tant qu'au lieu d'y porter de ces vases, ce sont eux-mêmes qu'on en rapporte, car ils ne peuvent se soutenir assez pour en sortir.

PROUSIAS. Il a déjà été dit précédemment que c'est un vase à boire droit sur sa base ; mais Nicandre de Colophon, liv. IV des *Événements arrivés à Prusias*, raconte que ce vase reçut son nom de ce roi de Bithynie, si fameux par sa vie voluptueuse et sa mollesse.

RHEONTA. C'est ainsi qu'on appelait certains vases à boire : *poteeria*. Astydamas en fait mention dans ce passage de son *Hermès* : « D'abord deux cratères d'argent, mais cinquante *phiales* et dix cymbions ; douze *rhéontes*, dont dix d'argent, mais les deux autres d'or, et l'un de ceux-ci était un griffon, l'autre un Pégase. »

RHYSIS. C'était le nom d'une *phiale* d'or, selon Théodore. Cratinus dit, dans ses *Lois* : « Faisant des libations avec une *rhysis*. »

RHODIAS. Diphile fait mention de ce vase dans son *Preneur de Villes*, corrigé ; mais Callimaque nomme cette pièce de Diphile l'*Eunuque*. Voici donc ce qu'il dit : « Boire même un peu plus que ne contiennent les *rhodiaques* ou les *rhytes*. »

RHYTA. Dioxippe, dans son *Philargyre*, et Aristote, dans son *Traité de l'Ivresse*, font mention des *rhytes*. Lyncée de Samos écrit, dans ses *Lettres*, « *rhyton* a l'*y* bref, et *on* le marque d'un accent

aigu. » Démosthène nomme, dans son *Discours contre Midias,* des *rhytes,* des *cymbions* et des *phiales.* Diphile dit, dans son *Eunuque,* ou le *Soldat,* pièce retouchée après avoir été donnée sous le nom de *Preneur de Villes :* « Il y a lieu de répondre que plusieurs boiront assurément plus que ne contiennent les rhodiaques, ou les *rhytes* » Epinicus écrit, dans ses *Supposées :* « A. Il faudra boire aujourd'hui, pendant un temps prescrit, trois *rhytes* des plus grands qu'il y ait. B. Mais il me semble qu'avec un peu de temps j'en viderais bien deux. A. Eh! c'est un éléphant! B. Quoi! tu mènes avec toi un éléphant? B. Oh! c'est un *rhyte* qui tient deux conges, et qu'un éléphant ne boirait pas. A. Mais je l'ai déjà bu. » Voici ce qu'il dit encore ailleurs du *rhyte :* « A. C'est Bellérophon qui, monté sur Pégase, perça de traits la Chimère jetant le feu par les narines. B. Soit; prends maintenant ce *rhyte.* » Le *rhyte* se nommait primitivement *keras.* Il paraît que ce vase fut d'abord fait par ordre du roi Ptolémée Philadelphe, pour servir d'ornement aux statues qui représentaient Arsinoé. En effet, elle y porte de la main gauche ce *rhyton* plein de tous les fruits de la saison; les artistes ayant voulu montrer que cette corne est encore mieux fournie que celle d'Amalthée. Théoclès en parle ainsi dans ses *Ithyphalles :* « Nous tous, les ouvriers, nous avons offert aujourd'hui les sacrifices pour le salut

de notre roi chéri, chez lequel je vais me rendre avec eux après avoir bu plein cette corne. » Denys de Sinope, comme je l'ai dit ci-devant, a fait mention du *rhyton*, en donnant le détail de quelques vases dans sa *Sozuse*. Hédyle parle, dans ses *Épigrammes*, du *rhyton* qu'avait fait le mécanicien Ctésibius : « Vous qui aimez à boire le vin pur, venez au temple chéri de Zéphyre; voyez-y le *rhyton* de la belle Arsinoé : c'est le *beeza* même égyptien, qui appelle à la danse pendant que la liqueur passe comme un filet par la source rétrécie, et fait entendre un son aigu : le signal de la guerre se fait aussi entendre avec un cornet d'or, qui est le signe des plaisirs et de la table, comme l'a imaginé le roi du Nil, lui qui a su tirer des eaux divines de ce fleuve une mélodie particulière à sa patrie, et chérie de ceux qui sont initiés aux sacrés mystères. Mais rendez hommage à cette ingénieuse découverte de Ctésibius. Venez donc, jeunes gens, à ce temple d'Arsinoé. » Théophraste écrit, dans son *Traité de l'Ivresse*, que le vase nommé *rhyton* ne se donne qu'aux héros; et selon Dorothée le Sidonien, les *rhytons* sont semblables à des cornes, percées par l'extrémité, de sorte qu'on boit avec ces vases la liqueur qui en tombe comme un filet d'eau qui sort d'une source, et que c'est de cet *écoulement* (*rhysis*) qu'ils ont eu leur nom.

SANNAKRA. Cratère rapporte, liv. V de son

Traité du Dialecte Attique, que *sannakra* est le nom d'un vase à boire (*ekpooma*), mais d'usage chez les Perses. Philémon, après avoir fait mention des *batiaques* dans sa *Veuve,* et plaisanté sur le ridicule de ce nom, ajoute : « Des *sannacras,* des *hippotragelaphes,* de petits *batiaques,* des *sannakies,* ou petits *sannacres.* »

SELEUKIS. Il a été dit précédemment que ce vase à boire (*ekpooma*) avait pris son nom du roi Séleucus, au rapport d'Apollodore d'Athènes. Polémon, liv. I de l'ouvrage qu'il adresse à Adée sur les vases, dit que la *séleucis,* le *rhodias* et l'*antigonis* sont assez semblables.

SKALLION. C'est chez les Éoliens le nom d'un très-petit calice avec lequel ils offrent les libations, comme le dit Philétas dans ses *Atactes.*

SKYPHOS. Quelques-uns terminent le génitif de ce mot par *s*, disant *skyphous,* mais ils n'ont pas raison à tous égards; car lorsque ce mot est pris comme masculin, tel que *lychnos, lumière,* nous devons le prononcer sans *s*, au génitif, et dire *scyphou;* mais lorsqu'on le fait neutre, et décliné comme *teichos,* muraille, au génitif *teichous,* il prend *s*, et fait *to scyphos, tou skyphous.* Quant aux Attiques, ils font ce mot masculin, ou neutre; mais Hésiode écrit *skyphos,* liv. II de sa *Mélampodie :* « Marès vint chez lui en messager diligent lui apporter la nouvelle; aussitôt il emplit de vin

un *skypphos* d'argent, et le présente au roi. » Il parle encore de même ailleurs : « Et alors le prophète détacha le lien, aidé des mains de Bias; mais Iphiclus fut aussitôt à sa poursuite, et le serra de près. Phylacus, qui d'une main tenait un *skypphos,* ayant pris son sceptre de l'autre, envoya aussi derrière lui ses serviteurs, en leur disant : . . . . . » Anaximandre dit pareillement *skypphos*, dans son *Heroologie :* « Mais Amphitryon ayant partagé le butin à ses compagnons de guerre, et gardant le *skypphos* qu'il lui avait pris... Et dans un autre endroit : « Mais Neptune donne ce *skypphos* à Teleboès, son fils; Teleboès le donne à Ptérélas, à qui Amphitryon le prit, puis il s'en alla par mer. » Anacréon emploie le même mot. « Mais moi, tenant le *skypphos* tout plein, *j'en bus un peu* en portant la santé à Erxion qui avait une aigrette blanche. » Or, le poëte dit ici : *j'en bus, exepinon,* dans le sens de *proepinon*, car le mot *propinein* signifie proprement présenter le vase à un autre, afin qu'il le vide le premier. On voit Ulysse dans Homère : « Présenter à Arète un vase *amphicupelle* qu'il lui met en main ; *Odyss.* 13, vers 57. » Et dans l'Iliade : « Ayant empli la coupe de vin, il salua Achille en la lui présentant. » Car on emplissait le vase tour à tour pour se porter la santé avec quelques expressions d'honnêteté. Panyasis écrit aussi *skypphos,* liv. III de son *Héraclée :* « Après avoir mêlé plein un grand

cratère tout brillant d'or, il y puisa plusieurs scyphes (*skypphous*), et but une liqueur très agréable. » Euripide a fait *skyphos* masculin dans son *Eurysthée* : « Et un long scyphe (*skyphos te makros*). » Achée en use de même dans son *Omphale* : « Mais le scyphe (*ho skyphos*) du dieu m'appelle. » Simonide dit aussi au masculin : « Un scyphe à anses (*skyphon ouathenta*). » Mais Ion dit au neutre dans son *Omphale* : « Il n'y a pas de vin dans le scyphe (*skyphei*) » : formant ainsi cet ablatif du neutre nominatif *skyphos*. Épicharme dit de même au neutre dans son *Cyclope* : « Çà, verse dans les scyphes (*skyphos*). » Alexis écrit aussi au neutre dans sa *Leucadie* : « à des lèvres de vieillards un grand scyphe (*skyphos*). » Épigène dit, dans sa *Bacchia*, ou *Fureur bachique* : « J'eus du plaisir à recevoir le scyphe (*skyphos*). » Phédime écrit, liv. I de son *Héraclée* : « Un scyphe (*scyphos*) de bois, large, et plein d'un vin pur exquis. » Aristophane de Byzance lit ce mot au neutre dans ce vers d'Homère : « Ayant donc empli le *scyphe*, avec lequel il buvait, il le lui présenta; *Odyss.* XIV, vers 112. » Mais Aristarque le lit au masculin, *skyphon*. Asclépiade de Myrlée le fait neutre dans son *Commentaire sur la Nestoride* : « Aucun des citoyens, même d'une médiocre fortune, ne se servait, à la ville, de *scyphe* (*skyphei*), ni de *cissybion;* ce vase était réservé aux *porchers*, aux *pâtres*, et aux gens de la campagne,

comme Eumée, « qui ayant empli de vin un scyphe (*skyphos*) avec lequel il buvait, le présente à (*Ulysse*). » Alcman fait ce mot masculin dans le passage suivant : « Souvent sur les cimes des montagnes, lors de la fête bruyante des dieux, tu avais à la main un vase d'or, qui était un grand scyphe (*skyphon megan*), comme en ont les hommes qui gardent les troupeaux, et au milieu des *divertissements léontiques* tu errais, après avoir fait cailler un grand fromage, sans apprêt, et blanc. » Eschyle écrit *skyphooma* dans ses *Perrhèbes* : « Que sont devenus ces nombreux présents, et ces prémices des dépouilles des ennemis? où sont ces *scyphômes* faits en or et en argent? » Stésichore appelle coupe *scyphion* le vase à boire qui était chez le centaure Pholus; ce qui équivaut à *en forme de scyphe;* mais en parlant d'Hercule, il dit : « Prenant une coupe *skyphion*, qui tenait environ trois *lagynes*, il but tout d'un trait ce vin qu'il lui avait mêlé. » Archippus a aussi employé ce mot au neutre dans son *Amphitryon*.

LAGYNON. On dit que ce mot désigne certaine mesure ancienne chez les Grecs, comme le conge et la cotyle, et contenant douze cotyles attiques. C'est aussi, dit-on, la même mesure qu'on nomme le *lagane* à Patras. Mais Nicostrate écrit le *lagynos* au masculin dans son *Hécate* : « Combien *grands* sont ces *lagynes* qu'on nous a *mesurés?* » Il dit en-

core ailleurs au masculin : « Quelques-uns font le *lagyne* de trois conges. » Et dans un autre passage : « Apporte-nous *ce lagyne qui est plein.* » Et dans sa pièce intitulée *le Lit* : « Ce *lagyne* est bien mal placé près du vinaigre. » Diphile écrit, dans ses *Sauvés* : « Bonne vieille, j'ai *le lagyne* vide, mais le sac plein. » Lyncée de Samos écrit, dans sa *Lettre à Diagoras* : « Je sais, Diagoras, que pendant ton séjour à Samos, tu t'es trouvé plusieurs fois aux repas que je donnais, où chacun avait sur table *son lagyne* pour se verser à boire à son gré dans ce vase que je faisais servir à chaque convive. » Mais Aristote dit, dans son *Histoire du Gouvernement de Thessalie* : « Les Thessaliens disent *la lagyne* au féminin. » Rhianus le poëte épique en use de même dans ses *Épigrammes*. « Archine, *cette lagyne* contient réellement moitié poix à enduire les rames, et moitié vin. Quant au chevreau, je n'ai pas vu de viande plus délicate ; ainsi, Hippocrate qui l'a envoyé mérite toute sorte d'éloges. » Diphile a cependant fait ce mot neutre dans ses *Adelphes* : « Oh ! le fripon, qui peut même, ayant un *lagynion* caché sous l'aisselle, aller où l'on goûte le vin, et le vendre jusqu'à ce qu'il rencontre enfin un tavernier qui soit trompé par le vendeur de vin, comme on l'est ordinairement dans un repas où chacun paie son écot. » Quant au pluriel *lagynois*, que Stésichore présente dans sa *Géryonide*, et au

vase qu'il a dit (*précédemment*) être de la mesure de *trois lagynes*, ces expressions laissent toujours les trois genres de ce mot indécis. Ératosthène écrit que quelques-uns font les mots *petasos* et *stamnos* féminin ; mais le mot *skyphos* a été pris du mot suivant *scaphis*.

SKAPHIS. Celui-ci est pareillement un vase rond de bois, propre à mettre du lait, ou le lait clair, comme il est dit dans Homère : « Tous ces vases, tant les *gaulos*, que les *scaphis*, dans lesquels il trayait, étaient si pleins de lait clair qu'il coulait de ces vases faits pour cet usage. » D'autres déduiront peut-être le mot *skyphos* de *skythos*, parce que les Scythes boivent toujours outre mesure. J'observe d'ailleurs que Hiéronyme de Rhodes dit, dans son *Traité de l'Ivresse*, *skythisai* pour *methysai*, s'enivrer. Enfin, les lettres *phi* et *theeta* se mettent l'une pour l'autre comme identiques. Mais par la suite on fit des *scyphes* de terre et d'argent, à l'imitation de ceux de bois. Ce fut en Béotie qu'on fit les premiers, et ceux qu'on nomma *scyphes héracléotiques* eurent particulièrement la vogue, en ce qu'Hercule, Béotien de naissance, s'en servit dans ses expéditions. Voilà pourquoi quelques-uns les ont appelés *héracléotiques* ; mais ils sont un peu différents des autres, car on voit sur leurs anses ce qu'on a appelé *nœud d'Hercule*. Bachylide fait mention des *scyphes* béotiens dans ce passage, où il adresse la

parole aux Dioscures, en les invitant à venir loger chez lui : « Il n'y a chez moi, ni des bœufs, ni de l'or, ni des tapis de pourpre ; mais j'ai un cœur bienfaisant, une muse agréable, et de charmant vin dans des *scyphes béotiens.* » Après les *scyphes* béotiens, les plus renommés furent ceux de Bhodes, faits de la main de Damocrate ; après les rhodiens, ceux de Syracuse eurent quelque renommée.

TABAITAS. Voici ce que raconte Amyntas, liv. I de son ouvrage sur les *Stations de l'Asie*, en parlant de ce qu'on appelle *miel aérien* * : « Après avoir cueilli cela avec les feuillages, ils l'arrangent en masse comme des figues de Syrie ; d'autres en font des globules, et lorsqu'ils veulent s'en servir, ils font tomber ce miel des brins de bois dans des vases à boire de bois, qu'ils appellent *tabaïtes,* y versent de l'eau peu à peu, le passent et le boivent. Cela ressemble à du miel qu'on boirait après l'avoir délayé ; mais c'est en même temps beaucoup plus agréable que celui-ci (*que le miel.*) »

TRAGELAPHOS. C'est ainsi qu'on appelle certains vases à boire (*poteeria*), comme on le voit dans ce passage de la *Coniate* d'Alexis : « Des cymbions, des phiales, des *tragelaphes,* des calices. » Ménandre, dans son *Pêcheur,* dit : « Des *tragelaphes,* des *labroonios.* » On lit dans le *Métakolloomène* d'Eubule : « Mais il y a cinq phiales, deux

* Espèce de manne.

tragelaphes. » Ménandre dit, dans son *Pêcheur* : « Des *tragelaphes*, des *labroonios.* » Antiphane en parle dans ce passage de sa *Chrysis* ou *Coupe d'or* : « Quant au jeune marié *saproploute*, il avait, dit-on, nombre de talents, des esclaves, des intendants, différents attelages, des chameaux, des tapis, force argenterie, des phiales, des trières, des *tragelaphes*, des carchèses, des gaulos d'or massif, des vaisseaux sur mer : or, par *gaulos* il faut entendre des *cades*, selon le langage de tous les amateurs de franches lippées. »

TRIEEREES, TRIRÈME. Épinicus a montré, dans ses *Supposées*, que *trière* était le nom de certain vase à boire (*ekpoomatos*); mais nous en avons cité la preuve précédemment.

HYSTIAKON. C'est le nom de certain vase à boire (*poteerion*); Rhinton le nomme dans son *Hercule* : « Tu avalas dans un *hystiaque* un *elatère* fait de farine pure et de grain moulu. »

PHIALEE. Lorsque Homère dit : « Il posa une *phiale amphithète, apyroote ;* » et ailleurs : « une *phiale* d'or et une *graisse double,* » il n'entend pas parler d'un vase à boire (*poteerion*), mais d'un vase d'airain très-large, analogue à un chaudron, ayant peut-être deux anses de chaque côté. Parthénius, disciple du grammairien Denys, entend par *amphithète* que la *phiale* n'avait pas de fond. Apollodore, l'Athénien, dit, dans son *Petit exposé du Cratère,* que le mot *amphithète* indique que la

phiale ne pouvait se poser ni se tenir sur son fond mais qu'il fallait la poser sur la bouche même du vase. D'autres pensent que, comme on dit *amphiphooreus* d'un vase qu'on peut porter par les anses, il faut prendre *amphithète* pour une *phiale à deux anses*. Selon Aristarque, c'est une *phiale* qu'on peut poser de chaque côté, tant sur le fond que sur la bouche ou le bord.

CHRYSIS. Les Athéniens appellent *argyrides* les *phiales* d'argent, et *chrysides* celles d'or. Il y avait aussi une *phiale* qui se nommait *balanoote*, sous le fond de laquelle étaient appliquées des *astragales*, ou *osselets*. Seucus rapporte qu'il y avait à Délos un palmier fait en cuivre, dont les Naxiens avaient fait l'offrande, et des *phiales* d'or en forme de noix.

PHTOIS. C'est le nom de larges *phiales* ombiliquées à leurs anses. Eupolis en parle : « Étant tombé avec des *phtoïdes omphalootes*. »

PHILOTEESIA. C'était le nom d'un calice : on y buvait en saluant quelqu'un particulièrement comme ami, selon ce que dit Pamphile. Démosthène dit aussi : « Il porta la santé de l'*amitié*, ou la *philoteesie*. » Alexis écrit : « En particulier, je te porte la santé de l'*amitié*, la *philoteesie*; mais en commun nous nous portons la santé les uns aux autres. » On appelait aussi *philoteesion* le repas que l'on faisait entre amis. Aristophane rappelle aussi

le *philoteesion*. « L'ombre du cadran est déjà de sept pieds ; c'est à ce point qu'elle indique le souper, de sorte que *le temps philoteesios* ou de la *philoteesie* m'appelle. »

CHONNOI. C'était chez les Gortyniens le nom d'une espèce de vase à boire de cuivre, et semblable au *thériclée*.

CHALKIDIKA. Ces vases à boire (*poteeria*) étaient peut-être ceux qui se faisaient à Chalcis, ville de Thrace, et qui ont eu de la vogue.

CHYTRIDIA. Alexis dit dans son *Bâtard* : « Quant à moi, après avoir versé quatre *chytrides* de vin pur, pour boire à la santé du roi Ptolémée et de sa sœur, je bus en reprenant haleine chacune des quatre *chytrides*, avec autant de plaisir qu'on puisse jamais boire du vin mêlé avec égale quantité d'eau ; et pourquoi ne me livrerais-je pas à la joie, vu leur bonne intelligence, et même sans lumière dans un jour si brillant ? » Hérodote rapporte, liv. V de ses *Histoires*, que les Argiens et les Éginètes avaient porté une loi en vertu de laquelle il était défendu de rien employer, aux sacrifices, qui fût de l'Attique, ni même aucun vase de terre ; elle défendait encore aux citoyens de boire chez eux à l'avenir dans d'autres vases que dans des *chytrides* de leur pays. Méléagre le cynique parle aussi des *chytrides* dans son *Banquet* ; voici le passage : « Pendant ce temps-là, il lui donna une furieuse santé à porter, savoir douze *chytrides* profondes. »

PSYGEUS, ou PSYKTEER. Platon écrit, dans son *Banquet* : « Çà, valet, dit-il, donne ce *psyktère*. Or, il voyait bien qu'étant empli il tenait plus de huit cotyles. Dès qu'il l'eut donc empli, il le but le premier ; ensuite il ordonna qu'on en versât autant à Socrate. Archébule tâchant de traîner la conversation, l'esclave qui versait le vin renversa fort à propos le *psyktère* plein. » On lit dans la pièce de Ménandre, intitulée *Chalkeia* : « Selon la coutume actuelle, ils demandaient à grands cris du vin pur ; quelqu'un leur porta la santé avec le grand *psyktère*, et on enterra ces malheureux. » Alexis, dans son *Hippisque*, se sert du diminutif *psykteridion*, en ces termes : « J'allai à l'auberge au-devant de cet étranger ; c'était un homme d'une *grande voracité*. Je dis à mes valets (car j'en avais amené deux avec moi) de tenir mes vases à boire bien propres, et de les mettre en parade. Il y avait un cyathe d'argent, des vases à boire (*ekpoomata*) du poids de deux dragmes, et un cymbion qui en pesait quatre ; un *psykteere* du poids de deux oboles, et plus mince même que la Philippide. »

OODOS. C'est ainsi, dit Tryphon dans son *Traité des Noms*, qu'on appelait le vase à boire qu'on donnait pour récompense du *scolie*, comme Antiphane le fait voir dans ses *Diplasies*. « A. Qu'y aura-t-il donc pour les dieux ? B Rien du tout ; à moins que quelqu'un ne leur mêle à boire. A. Tiens, prends cet *Oodos* ; mais ne va pas nous entonner quel-

qu'une de ces vieilles chansons, telles que le *Telamon*, le *Pæoon*, l'*Harmodius*. »

OOSKYPHIA. Asclépiade de Myrlée parle de la forme de ces vases à boire, dans ce qu'il a écrit sur le vase de Nestor. Selon lui, « l'*Ooschyphion* avait deux bases l'une formée avec le vase même ; l'autre inférieure, qui est ajoutée, fait d'abord une base étroite, dont les côtés montent en s'élargissant, et se terminent par un bord plus large sur lequel est posée la base du premier vase. »

OON, *œuf*. Dinon écrit, liv. III de son *Histoire de Perse* (ou de ses *Choses de Perse*), le *potibaze* est un pain d'orge et de froment cuit au four, une couronne de cyprès, et du vin mêlé dans un *œuf* d'or avec lequel le roi boit.

Plutarque, ayant donné tous ces détails sur les vases, ne cessa qu'avec les applaudissements de tous les convives. Alors il demanda une *phiale*, et faisant des libations aux muses et à Mnémosyne leur mère, il porta la santé *philoteesie*. Mais le grammairien Léonidas demanda un grand *poteerion*, en ajoutant : « Çà, mes amis, *cratérisons* » pour *buvons*. Athénée ajoute : « Et nous avons *cratérisé*. »

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE R.F. IMPRIMÉS

AUTEURS

QUI ONT ÉCRIT SUR LA CÉRAMIQUE.

INGHIRAMI.

Monumenti etruschi, représentant des sarcophages en terre cuite , des vases étrusques, etc.

DEMPSTER.

De Etruria, 1723.

GORI.

Museum etruscum, 1737-43.

MONTFAUCON.

L'antiquité expliquée — et surtout le Supplément.

CAYLUS.

Recueil d'antiquités.

LAURENT BEGER.

Musée de l'Électeur de Brandebourg.

PASSERI (Jean Bapt., de Pesaro).

Storia della pittur: in Majolica, (Dissertation dans la) Nuova raccolta Cologeriana, vol. IV, (et dans l'ouvrage intitulé): Della storia di fossili del agro pesarese, etc. Ed. seconda clariss. Jacopo Tazzibiancani, petit in-4°. *Bologne*, 1775, page 267. Discorso sesta che contiene la storia della pittura in Majolica, f° 366.

Pictura Etruscorum in vasculis, 1767

CAUSSEI DE LA CHAUSSE.

De vasis, 1706, in-fol.

D'HANCARVILLE.

Recueil d'antiquités étrusques.

CASTELLAN.

Lettres sur l'Italie, 1819, tom. II, liv. XLV, XLVII, pages 245, 291.

MILLIN.

Vases peints.

DOROW.

Voyage archéolog. dans l'anc. Étrurie, trad. de l'allemand par M. Eyries, 1829.

— Notizie entorno alcuni vasi etruschi, 1828.

MILLINGEN.

Peinture des vases grecs, 1813. Anc. méd. Monum. statues, bustes, bas-reliefs, vases de Coghill.

PANOFKA.

Mus. Blacas, — Cab. Pourtalès, — Rech. sur les noms des vases grecs. Hyperborish roem studien — vasi di premio.

LETRONNE.

Journal de savants, 1833.

WINCKELMANN.

Monuments inédits de l'antiquité. Recueil de différentes pièces sur les arts, etc.

BŒTTIGER.

Vasen gemœlde, 1797.

PIRANESI.

Vasi, candelabri, etc.

MOSES.

Collection of ant. vases.

BARBAULT.

Monuments antiques. *Rome*, in-fol., 1783. Recueil, etc. *Rome*, in-fol., 1770.

BAIFUS.

De vasculis.

GERHARD.

Antiques de Naples.

Dr KING.

Description du vase Barberini, L 1790, archœol. Brit. VIII, p. 307.

DUHAMEL.

Art du potier de terre.

ALEX. DELABORDE.

Vases grecs du comte de Lamberg.

DUBOIS MAISONNEUVE.

Peintures des vases antiques. Introduction à l'étude des vases antiques.

RAOUL ROCHETTE.

Monuments inédits de l'antiquité figurée.

LENORMANT et DE WITTE.

Élite des monuments céramographiques.

K. OTTFRIED MULLER.

Archéologie.

ALEX. BRONGNIART.

Traité des arts céramiques, 1844. Article Poterie du Dictionnaire technologique, plus ancien.

A. BRONGNIART et RIOCREUX.

Description méthodique du musée céramique de la manufacture de Sèvres, 1845.

BASTENAIRE D'AUDENART.

Art de fabriquer la faïence recouverte d'un émail opaque blanc et coloré, suivi de quelques notions sur la peinture au grand feu et à réverbère, et d'un vocabulaire des termes techniques. 1 vol. in-12, orné de pl. 1828.

— Art de fabriquer la faïence blanche recouverte d'un émail transparent à l'instar français et anglais, suivi d'un traité de la peinture à réverbère et d'un vocabulaire des mots techniques. 1 vol. in-8, planches 1830.

— Art de fabriquer la porcelaine, suivi d'un vocabulaire des mots techniques, et d'un traité de peinture et dorure sur porcelaine. 2 vol. in-12, ornés de 8 planches gravées. 1827.

— L'art de fabriquer les poteries communes usuelles, les poêles, les grès fins et grossiers, les creusets, les carreaux, les tuiles, les briques ordinaires et réfractaires. 1 vol. in-8. 1835.

— Traité de l'art de la vitrification. Ouvrage dans lequel sont décrits avec précison les divers procédés qu'on emploie pour se procurer toutes les espèces de verres et cristaux colorés, tant pour la formation des vases que pour les vitraux et les pierres imitant les pierres précieuses, ainsi que les manipulations relatives à cette branche importante de l'industrie française, suivi d'un vocabulaire des mots techniques employés dans cet art, et d'un traité de la dorure sur cristal et sur verre. 1 vol. in-8, avec pl. 1825.

Voir page 259, les noms des auteurs qui ont écrit sur les vases murrhins.

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE R.F. IMPRIMÉS

FIN.

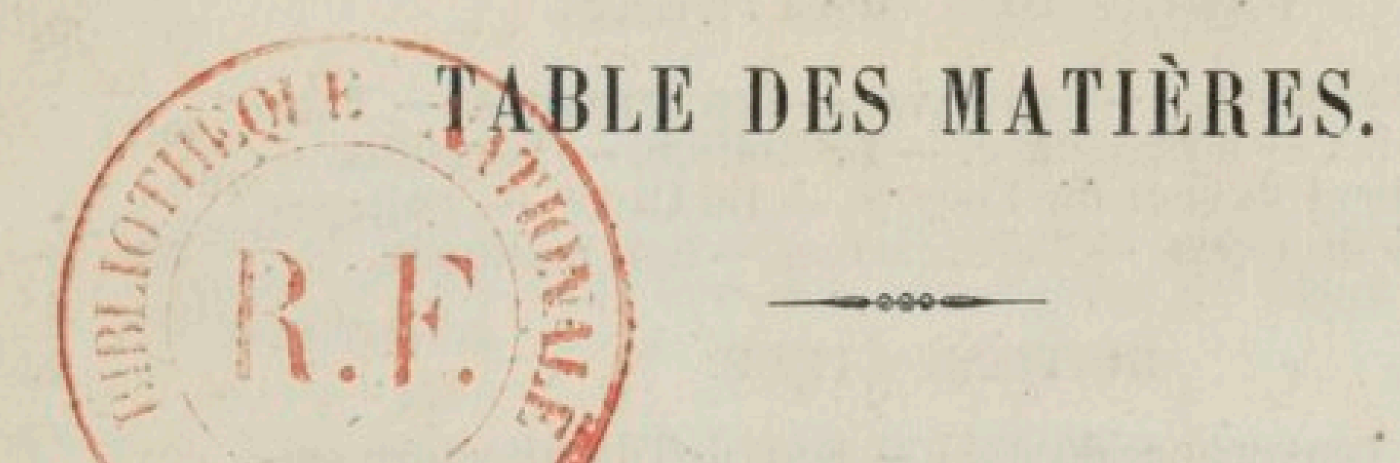


TABLE DES MATIÈRES.

PREMIÈRE ÉTUDE.

DEUXIÈME ÉTUDE.

TROISIÈME ÉTUDE.

QUATRIÈME ÉTUDE.

CINQUIÈME ÉTUDE.

SIXIÈME ÉTUDE.

SEPTIÈME ÉTUDE.

HUITIÈME ÉTUDE.

NEUVIÈME ÉTUDE.

DIXIÈME ÉTUDE.

ONZIÈME ÉTUDE.

DOUZIÈME ÉTUDE.

TREIZIÈME ÉTUDE.

QUATORZIÈME ÉTUDE.

QUINZIÈME ÉTUDE.

SEIZIÈME ÉTUDE.

DIX-SEPTIÈME ÉTUDE.

DIX-HUITIÈME ÉTUDE.

DIX-NEUVIÈME ÉTUDE.

VINGTIÈME ÉTUDE.

COLORATION DES RELIEFS.

VINGT-UNIÈME ÉTUDE.

COLORATION DES RELIEFS.

VINGT-DEUXIÈME ÉTUDE.

COLORATION DES RELIEFS.

VINGT-TROISIÈME ÉTUDE.

COLORATION DES RELIEFS.

VINGT-QUATRIÈME ÉTUDE.

CYLIGRAPHIE.

FIN DE LA TABLE DES MATIÈRES.

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE R.F. IMPRIMÉS

